NR. 4
1999

Petre Popovăț

MUZEUL DE LA ȘOSEA

MARTOR
SUPLIMENT

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Petre Popovăț

MUZEUL DE LA ȘOSEA

Martor, IV – 1999, **Supliment**

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Director al revistei *Martor:* Horia Bernea

Comitet de redacție: Anca Manolescu, Irina Nicolau, Ioana Popescu

Redactor responsabil: Anca Manolescu
Redactor adjunct: Petre Popovăț

Adresa redacției: Muzeul Țăranului Român,
șos. Kiseleff nr. 3, sector 1, București, România,
Tel.: 650.53.60, Fax: 312.98.75

Tehnoredactare: Ela Petrașcu și Corina Mîță (Serviciul tehnic al *Academiei Cațavencu)*

Tipar: EDIMPRESS Camro-SRL

Coperta suplimentului: Horia Bernea

Acest supliment al revistei *Martor* nr. IV – 1999 apare grație suportului financiar al **Ministerului Culturii** și al doamnei **Eleanor Sebastian**. Le aducem aici mulțumirile noastre.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Cuprins

Pre-text 10

Introducere 11

Capitolul I: Eram vrednici de un Muzeu Național? 15

Capitolul al II-lea: Începuturile 20

Capitolul al III-lea: Muzeul de la Șosea 35

Capitolul al IV-lea: Un palat pe Șoseaua Kiseleff 58

Capitolul al V-lea: Orânduirea sălilor 85

Capitolul al VI-lea: Lucrătorii Muzeului 98

Capitolul al VII-lea: Părintele Muzeului 108

Epilog 124

Note 126

Bibliografie 138

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Stîlp al casei Mogoș
(desen O. Roguski, 1928)

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Motto: *„Întorcâdu-mă de la lacuri și privind înspre sud, de departe, pe deasupra caselor și copacilor răsare turnul verde al Muzeului de artă națională din Șoseaua Kiseleff, dându-mi satisfacția că totuși de mine e ridicată cea mai înaltă și fățoasă clădire din întreaga regiune, măgulindu-mă totodată cu gândul că nu pentru folosința-mi proprie, ci pentru aceea a întregului neam ea a fost concepută și realizată cu prețul atâtor greutăți...“*

Alexandru Tzigara-Samurcaș

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Pre-text

1/14 octombrie 1906... (*ziarele*): Soarele răsare la ora 6.29 și apune la 5.34 ● La Petersburg au murit de foame trei oameni ● Camera Deputaților din Viena a depus bugetul pe 1907 ● Puternică erupție a vulcanului Montagne Pelée din Martinica (vulcanul Soufrière este liniștit) ● Poliția din Predeal a prins un individ, fără acte pentru a i se stabili identitatea, la care s-au găsit monede străine și două revolvere ● La Earl's Court se intenționează să se organizeze o expoziție românească și balcanică ● La Societatea arhitecților a dispărut încasatorul Jean Marinescu cu o mare sumă de bani ● Comisia germană sub conducerea consilierului intim Wolfram de la Ministerul de interne din Berlin a vizitat Expoziția Națională de la Filaret ● Regele a conferit ordinul „Coroana României", în gradul de comandor, vicontelui de Bengheim, maestrul curții Contesei de Flandra ● Societatea funcționarilor de birou inaugurează seria sa de conferințe ● În capitală: 21 de născuți și 19 decedați ● La expoziția de la Filaret, la concursul de sănătate, frumusețe și costume naționale s-a înscris săteanul Vasile Bălan (50 ani) cu soția Catinca (48 ani) și cei 18 copii (între 5 și 27 ani) ● În gara din Moscova a fost arestată o doamnă bine îmbrăcată, numită Rosnatovski, în bagajul căreia s-au găsit 49 de revolvere și o bombă ● A murit marea tragediană italiană Adelaida Ristori ● S-a deschis în Palatul Atheneului expoziția de pictură a D-rei Cecilia Cutzescu Kunzer ● Ziarul naționalist „Poporul Român" din Budapesta a fost dat în judecată pentru trei articole pe care parchetul le-a găsit că cuprind agitațiune în contra Statului unguresc ● Starea sănătății Șahului inspiră cea mai mare îngrijorare ● Autoritățile rusești au început a expulza pe evreii din Vladivostok ● Ministrul Mihail Vlădescu pe baza înaltului Decret Regal nr. 2777/13 iulie 1906 l-a numit pe Al. Tzigara-Samurcaș director al Muzeului de etnografie, de artă națională, artă decorativă și artă industrială...

*

Titulatura muzeului era „prolixă și inutil de complicată", după cum ne mărturisește, mai târziu, însuși nou-numitul director al său. De aceea va fi botezat succesiv: „Muzeul de etnografie și artă națională", „Muzeul de artă națională", la care, timp de trei decenii (1915-1948) i s-a adăugat și numele Regelui Carol I, cel care-l ctitorise. Iar în vremurile mai apropiate nouă, odată cu schimbarea destinației sale, a mai primit câteva nume, care mai de care mai nepotrivite și, chiar, jignitoare.

Dar, oricum i s-ar fi spus pe hârtiile oficiale, cei ce l-au așteptat să se ridice din temelii și, apoi, s-au bucurat de prezența sa în Capitală, i-au găsit un nume de alint pe cât se poate de drăgăstos: MUZEUL DE LA ȘOSEA.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Introducere

Orice muzeu își are o istorie a sa, care poate să intereseze, într-o măsură mai mare sau mai mică, pe cititori. Nu cred, însă, că există vreun muzeu, cel puțin la noi, care să fi avut o poveste atât de fascinantă ca „Muzeul de la Șosea".

A scrie despre acesta a fost pentru mine o mare bucurie! Este primul și cel mai important muzeu etnografic și de artă națională din țară, dar, în plus, este scena unor lungi și grele bătălii duse de-a lungul mai multor decenii.

Abordarea acestei probleme întâmpină însă, de la început, numeroase dificultăți. Prima este, oricât de ciudat ar părea, insuficiența materialului bibliografic, în condițiile în care Al. Tzigara-Samurcaș, dorind să convingă pe contemporanii săi cât de necesară era crearea unui nou muzeu național, clădit, de această dată, pe principii științifice, a scris numeroase articole și broșuri, strânse apoi în volumul intitulat *Muzeografie Românească*. Așadar, constatăm că majoritatea bibliografiei dedicate Muzeului este semnată... Al. Tzigara-Samurcaș și aceasta înseamnă că trebuie, mai întâi, expurgată de subiectivismul autorului. Pe de altă parte, au fost numeroși cei care, scriind despre Muzeu, au făcut-o mai mult cu intenția de a micșora meritele celui care i-a fost adevăratul părinte spiritual, decât de a da o imagine reală a ceea ce a însemnat „Muzeul de la Șosea" pentru cultura românească (iată, deci, din nou subiectivism).

Timidele încercări postbelice de „reconsiderare" a lui Al. Tzigara-Samurcaș au apărut destul de târziu, prin anii '70 și sunt lucrări cel mai adesea „împănate" cu idei materialist dialectice (V. Leahu, M. Dumitrescu și S. Păduraru, C. D. Zeletin și, sper că într-o mai mică măsură, P. Popovăț). Era condiția obligatorie ce trebuia îndeplinită pentru a se putea prezenta, totuși, câte ceva din personalitatea cărturarului pe care puternicii vremii l-ar fi dorit uitat cu desăvârșire.

Din aceste motive am preferat ca documentarea s-o fac preponderent pe baza actelor din arhive (Arhivele Naționale, ale Municipiului București, Arhiva Muzeului Țăranului Român și cea personală, a lui Al. Tzigara-Samurcaș, de la Biblioteca Academiei Române, secția de manuscrise), materialul bibliografic propriu-zis supunându-l unei selecții cât se poate de riguroase.

O altă dificultate constă în cercetarea operei înseși a lui Al. Tzigara-Samurcaș. În mare parte ea este rezultatul încercărilor repetate (prea des repetate) ale autorului său de a-și realiza visul: crearea Muzeului de Artă Națională. Și cum acesta se lovea necontenit de nepăsarea și de răutatea unora, cele câteva răstimpuri în care clădirea Muzeului se ridica de la temelie erau urmate de unele perioade mai lungi de stagnare, când construcția se degrada, iar lucrul trebuia reluat aproape de la început. Era nevoie, parcă, de un

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

sacrificiu; și atunci Al. Tzigara-Samurcaș și-a pus în zidirea Muzeului toată puterea lui creatoare sub forma scrierilor sale, pentru a-și vedea opera desăvârșită. De aceea a scris mult, tema principală fiind necesitatea existenței Muzeului pentru o națiune civilizată, ceea ce nu era posibil fără efortul financiar din partea Statului. Și, aidoma picăturii de apă care, dacă lovește la nesfârșit în același punct, poate străpunge piatra, Al. Tzigara-Samurcaș și-a concentrat întreaga sa forță, din aceasta rezultând numeroase pagini care alcătuiesc tot atâtea cereri, referate, memorii, proteste, toate adresate autorităților de care depindea construirea Muzeului. Acțiuni repetate, dar și adresate în cât mai multe direcții: Regelui, diverșilor miniștri care s-au succedat, precum și șefilor altor cabinete, Camerei (pentru care va primi un nemeritat avertisment), ori opiniei publice – sub forma materialelor tipărite.

În aceste condiții, ideea fiind aproape unică, fraze și chiar paragrafe întregi se regăsesc în mai multe dosare din fondurile arhivelor, la care se adaugă același text (sau, cel puțin, fragmente ale lui) în paginile publicate de neobositul Al. Tzigara-Samurcaș. Dacă energia cheltuită în efortul de a convinge pe cei ce se lăsau atât de greu convinși ar fi fost orientată exclusiv spre studiile din domeniul în care Al. Tzigara-Samurcaș era specialist, am fi avut azi atâtea pagini interesante de etnografie, muzeografie sau istoria artei!

Un cercetător neatent, sedus de frumusețea scriiturii, riscă să noteze fraze identice culese din izvoare diferite, iar pentru un singur citat să noteze mai multe surse bibliografice. În ceea ce mă privește, am optat pentru prioritatea cronologică, fiind convins că, înainte de a le tipări, paginile respective au fost concepute sub formă de act oficial. De aici, indicarea documentelor de arhivă, ca sursă principală de informații.

O lucrare despre „Muzeul de la Șosea" suferă și din pricina nepublicării integrale, până acum, a memoriilor lui Al. Tzigara-Samurcaș. Îmi amintesc că, prin 1979, Sandu Tzigara-Samurcaș îmi spunea că predase manuscrisul tatălui său lui Ioan Șerb cu mulți ani înainte. Or, abia în 1991 apare volumul I al acestora, iar cel de-al doilea (și nu ultimul) în 1999. Bănuiesc că întârzierea atât de mare trebuie căutată în motive politice (până în 1989) sau financiare (după această dată). Apariția în întregime a *Memoriilor*, îndeosebi a ultimului volum, ar fi acoperit niște goluri de informații referitoare mai ales la ultima perioadă a vieții și a activității lui Al. Tzigara-Samurcaș.

*

Indiferent dacă-l întâlnim în lucrări tipărite sau în file prăfuite de arhive, indiferent dacă este vorba despre un text finit sau o simplă rezoluție notată în colțul unei petiții care i-a fost adresată, stilul lui Al. Tzigara-Samurcaș este remarcabil și, aș zice, inconfundabil. Scria așa cum vorbea (dar sunt convins că și vorbea așa cum scria). Mulțimea virgulelor într-o frază (de multe ori sfidând, chiar, regulile gramaticale) dovedește că așternea pe hârtie ideile pe care și le „dicta" sieși în gând și, la fiecare pauză pentru respirație, punea câte o virgulă, chiar dacă nu totdeauna la locul potrivit. Oralitatea stilului dă savoare întregii opere scrise de Al. Tzigara-Samurcaș. Cu greu îți vine să-i trunchiezi citatele; există tentația de a i le reproduce integral. Are o scriere viguroasă, fiecare frază constituie un manifest, o învățătură, iar curajul de „a tăia cu bisturiul" pare a fi o artă care mie s-ar putea să-mi lipsească.

Impetuozitatea și inteligența replicilor (fiindcă la Al. Tzigara-Samurcaș replica este uneori mai frecventă decât aserțiunea[1] duc la izbucnirea unor adevărate scandaluri publice sau publicistice, soldate cu câteva procese de calomnie, evitarea unui duel doar în ultimul moment, grație intervenției martorilor și altele refuzate de adversari.

Pe cât de calm este atunci când își susține ideile, pe atât de violent și neiertător se dovedește cu cei care i se opun fățiș. O listă, departe de a fi exhaustivă, a celor cu care Al. Tzigara-Samurcaș a intrat în conflict i-ar cuprinde pe: Gr. Tocilescu, Dr. C. Istrati, N. Pătrașcu, Spiru Haret, N. Iorga (deși îi era văr prin alianță

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

și fin prin căsătorie), G. Oprescu („corcitură"), „netotul" C. Nicolăescu-Plopșor (specialist de necontestat al preistoriei), G. D. Mirea (pe care-l va aprecia ca pe unul dintre cei mai valoroși pictori, după ce neînțelegerile își vor fi pierdut actualitatea), I. Athanasiu, „țârcovnicul" P. Gârboviceanu (administratorul Casei Bisericii, care a făcut observația că proaspăt înființatul muzeu nu se poate compara cu Luvrul) ș.a.m.d.

Cu greu ni-l putem imagina pe Al. Tzigara-Samurcaș ca pe „un domn cu barbă roșie și ochii albaștri, cu o privire blândă" care citea copiilor lui din „Max und Moritz", așa cum îl evoca fiica sa, Maria Berindei Samurcaș, într-o notiță scrisă cu ocazia vizitării Muzeului Țăranului Român.

Dar, cu tot exclusivismul și narcisismul lui Al. Tzigara-Samurcaș, însușiri ce făceau, probabil, suficient de dificilă colaborarea cu el, este greu, citindu-i opera, să nu-l admiri, devenind la rându-ți subiectiv, când constați cât de mult s-a putut dedica unei idei generoase, care l-a făcut ca în toate lucrările sale să scrie cuvântul „Muzeu" cu majusculă. Fiindcă Al. Tzigara-Samurcaș și-a iubit creația, pe care a privit-o ca pe o ființă vie, ce se naște, crește, are greutăți depășite cu greu, decade până la agonie pentru ca apoi (păcat că după dispariția părintelui său) să renască...

*

Și într-adevăr, Muzeul a avut o „naștere grea" și chiar periculoasă: exista riscul ca acei care-i hotărau destinul să-l lase să se dezvolte ca un „muzeu al păpușilor", îmbrăcate în costum național. A trebuit să apară Al. Tzigara-Samurcaș care să-i îndrepte necontenit pașii spre ceea ce se cuvenea să fie.

Dar și creșterea lui a fost anevoioasă. Pornind de la cele câteva încăperi din vechea *tarapaná* de pe locul Mavroghenilor care și-au avut palatul aici, până la „Palatul de la Șosea", cum mai era numit, a trecut prin lungi și penibile etape. Adversitate, sau pur și simplu neînțelegere, justificate de autorități aproape întotdeauna prin veșnica „lipsă de fonduri" au pus la grea încercare răbdarea și forța celui ce-și dorea împlinit visul ce l-a însoțit o viață întreagă.

Entuziasmul punerii pietrei fundamentale a noii clădiri, în 1912, consfințită prin actul de la temelia sa și iscălit de trei Regi ai României, a fost repede abandonat în împrejurări neprielnice: începute cu mari speranțe, lucrările de construcție au fost oprite după numai patru ani, odată cu intrarea țării în război. Renașterea de după Marea Unire ar fi trebuit să aducă și Muzeului de la Șosea soarta pe care o merita. Dar n-a fost să fie așa... Aceleași invidioase piedici în calea desăvârșirii lui au făcut ca muzeul să fie isprăvit abia după patru decenii. Poate în nici un loc din lume, în secolul acesta, construcția unui muzeu nu a durat atâta! Și când ne gândim că, în urmă cu o sută de ani, edificii monumentale care au făcut ca Bucureștiul să se numească Micul Paris (clădirea CEC, Poșta Centrală, Banca Națională, Ministerul Domeniilor etc.) s-au ridicat în doar 3-4 ani...

Dificultatea cu care se reușea „smulgerea" din buget a câtorva sume de bani ce, de altfel, se dovedeau a fi neîndestulătoare, ar fi împins la deznădejde și renunțare pe oricine altcineva în afară de Al. Tzigara-Samurcaș. Cu o tenacitate ce i-a atras noi și noi dușmănii, acesta reușea să încropească o parte a muzeului său în care adăpostește adevărate minunății. În plus, participarea la numeroase expoziții internaționale, cu obiecte din colecțiile muzeului face ca arta populară românească să fie cunoscută și admirată pretutindeni devenind, în perioada interbelică, obiect de studiu pentru mulți specialiști străini. Aceasta, datorită neobositei străduanii a lui Al. Tzigara-Samurcaș de a depista, culege și transforma în exponate numeroasele obiecte ce au îmbogățit zestrea muzeului. La care s-a adăugat și generozitatea unor donatori, de la simpli oameni ai satelor până la toți Regii care s-au succedat pe tronul țării, un permanent și declarat sprijin al muzeului fiind Dinastia care, la rândul ei, s-a bucurat de fidelitatea fără margini a lui Al. Tzigara-Samurcaș.

Între timp, cu greutăți de neimaginat, clădirea Muzeului de la Șosea își urma cursul său

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

firesc în ciuda numeroaselor lovituri care s-au abătut, ca un blestem, asupra sa: cutremure, ploi ce produceau inundații și erodări ale zidurilor, războiul cu bombardamentele sale, sau cu încercarea de a-l transforma în cazarmă pentru soldații armatei „eliberatoare". Dar, cel mai cumplit lucru a fost uzurparea puterii în țară de către cei pentru care cultura era obiect de dispreț. Muzeul începe un nou șir de suferințe, de altă natură de data aceasta: îndepărtarea de la conducerea efectivă a lui Al. Tzigara-Samurcaș (pretextul fiind vârsta lui înaintată), unificarea cu Muzeul Municipal, risipirea colecțiilor, politizarea până la exces, personalul muzeului fiind chemat să participe la „ședințe de sindicat" obligatorii, menite să proslăvească „noua orânduire" sau să „înfiereze" pe generalul Franco...

Muzeul își pierduse aerul de boierie pe care i-l imprimase directorul său. Și, pentru ca dezastrul să fie complet, colecțiile strânse cu atâta dragoste și trudă de Al. Tzigara-Samurcaș și bunii săi colaboratori (O. Roguski, Fr. Șirato) au fost surghiunite într-o clădire veche, total neprielnică unui muzeu. În locul lor aveau să vină „exponate" constituite preponderent din falsuri, impuse doar în încercarea de a legitima o nelegiuire.

Noul muzeu, numit acum „de artă populară", își ducea existența într-un local ce-i fusese hărăzit pe Calea Victoriei, în fosta casă Știrbey, supraviețuind politicii anti-culturale a regimului recent instaurat doar grație eforturilor unui Tancred Bănățeanu, valoros specialist care a condus muzeul până la aberanta sa unificare cu Muzeul Satului, unde-și va muta din nou colecțiile.

Muzeul de la Șosea se ștergea treptat din amintirea bucureștenilor. Frumoasa clădire din cărămidă aparentă, roșie de parcă ar fi vrut să facă pe plac noilor locatari, devenea un simbol al dictaturii și ar fi fost cu totul ocolită de public dacă nu s-ar fi născocit vizitarea ei obligatorie de către activiștii de partid sau de către elevi și militari în termen.

Coșmarul se va sfârși, însă, în primele momente de după Revoluția din 1989, când muzeului ce fusese cândva clădit pe locul fostei Monetării a Statului i s-a redat destinația inițială prin întemeierea Muzeului Țăranului Român, o adevărată renaștere.

Și nu știu dacă, vreodată, la noua titulatură se va adăuga și numele lui Carol I sau al lui Al. Tzigara-Samurcaș, ca o recunoaștere a strădaniilor celor fără de care n-ar fi existat muzeul, dar bine ar fi ca oamenii să învețe să-l numească din nou, ca pe vremuri, cu tandrețe și prietenie, „Muzeul de la Șosea".

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Capitolul I: Eram vrednici de un Muzeu Național?

Societatea românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea era, ca întreaga lume de altfel, cuprinsă de o adevărată febră a prefacerilor, ce se manifesta în absolut toate domeniile. Este epoca în care România devenea ceea ce se poate numi un „stat modern" care începea să-și aibă locul bine determinat în concertul european. Și aceasta era cu atât mai vizibil și miraculos, în același timp, cu cât, cu doar câteva decenii înainte, ne aflam cufundați încă în „barbaria orientală"[1].

Revoluția de la 1848, Unirea Principatelor și venirea pe tron a Principelui Carol de Hohenzollern sunt tot atâtea momente care au marcat afirmarea conștiinței naționale, dar și formarea Statului național independent, precum și modernizarea acestuia, până către atingerea standardelor impuse de o lume civilizată.

Într-un timp relativ scurt, economia României – chiar dacă se baza în continuare pe agricultură – devine de nerecunoscut. Introducerea mașinilor agricole face ca zone întregi precum Bărăganul și Burnasul să devină „lanuri imense"[2].

După ce se votează prima lege pentru protecția industriei naționale (1887), apar numeroase fabrici, legate în primul rând tot de producția agricolă a țării (mori, distilerii, fabrici de zahăr sau de ulei etc.).

Investițiile sunt favorizate de apariția băncilor: Creditul funciar rural (1873) sau cel urban (1874), momentul cel mai important fiind crearea Băncii Naționale (1880), cu dreptul de a emite monedă de hârtie. Existau bănci mari, ca Banca Agricolă (1894), de pildă, dar și multe bănci populare de care beneficiau, în special, țăranii. Comunicațiile se exind și se diversifică. Pe lângă linia ferată București-Giurgiu, se construiește cea care lega Cernavodă de Constanța, oraș ce beneficia acum de un port modernizat. Trecerea peste Dunăre se făcea peste podul construit de Saligny. În plus, austriacul Oppenheim construiește căi ferate ce uneau Suceava de Roman și Iași, legătura cu alte centre, din Muntenia, fiind asigurată de liniile construite de germani (Stroussberg). Vapoarele ce aparțineau Serviciului Maritim Român, tot acum înființat (1895), legau portul nostru de la Marea Neagră de altele, mai ales de la Mediterana.

Capitala țării își schimbă aspectul, tinzând să merite apelativul de Micul Paris. Edificii publice (opere mai ales ale unor arhitecți francezi sau elvețieni) dar și multe case particulare, proiectate de primii noștri arhitecți de valoare, se înmulțesc în centru și în cartierele rezidențiale ale Bucureștiului. Simpla alăturare a două ilustrații – o gravură de la începutul secolului și o fotografie de la sfârșitul său, ne dă imaginea uluitoare a schimbărilor ce s-au produs: de la un oraș cu un pregnant aspect rural, la unul mare și modern,

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

pe care edilii vremii nu conteneau să-l înnobileze. Prezența tramvaiului, a telefonului sau, chiar, a automobilului nu mai mira pe nimeni acum.

Dar, poate, cele mai spectaculoase transformări s-au produs în domeniul cultural. „Societatea română se desprinde din societatea agrară și, după ce s-a organizat economicește, burghezia începe să se organizeze și sufletește", observa Eugen Lovinescu[3].

Obligativitatea învățământului primar atrage de la sine înmulțirea școlilor, în special la sate. Dar și învățământul superior se diversifică prin crearea de noi facultăți la Universitățile din București și Iași, sau apariția Facultății de Teologie (1884), a Școlii Naționale de Poduri și Șosele (1881), a celei de Arhitectură (1896) etc.

În iarna lui 1864 lua naștere societatea „Junimea" cu revista sa, *Convorbiri literare* (apărută la 1 martie 1867), la care director va fi, între 1924 și 1939 și Al. Tzigara-Samurcaș.

În 1875 se înființează Societatea Regală Română de Geografie care cuprindea, încă de la început, o secție de etnologie[4], societate care va edita încă neegalatul Mare dicționar geografic al României, în primii ani ai secolului nostru.

Societatea Literară Română (1866) devine, în anul următor, Societatea Academică Română, pentru ca în 1879, să se numească Academia Română, cu cele trei secții ale ei – filologică, istorico-arheologică și a științelor.

Este perioada unor Eminescu, Caragiale, Delavrancea, dar și Iorga, Racoviță sau Petru Poni. Nu intenționez să numesc nici măcar pe principalii exponenți ai „inteligheției" românești a timpului, pentru că ar trebui să includ aici cea mai mare parte a panteonului nostru cultural. Într-adevăr, cele mai remarcabile personalități ale vieții noastre spirituale s-au manifestat în acestă perioadă.

Dar erau acești oameni de mare cultură cu adevărat reprezentativi pentru întreaga societate românească? Câți aveau acces, de pildă, la menționata revistă *Convorbiri literare*, la care se fac dese referiri când se vorbește despre cultura acelei vremi? Cu un tiraj inițial de numai 300 de exemplare, ajungându-se la un maximum de 800[5], câte „minți luminate" putea ea satisface? Avea dreptate Titu Maiorescu când își expunea teoria „formei fără fond"? „Înainte de a avea partid politic – scria el[6] – noi am fondat jurnale politice și reviste literare și am falsificat și disprețuit jurnalistica. Înainte de a avea învățători sătești, am făcut școli prin sate și înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii și universități și am falsificat instrucțiunea publică. Înainte de a avea o cultură crescută peste marginile școalelor, am făcut atenee române și asociațiuni de cultură și am disprețuit spiritul de societăți literare. Înainte de a avea o umbră măcar de activitate științifică originală, am făcut Societatea academică română (...) și am falsificat ideea academiei. Înainte de a avea artiștii trebuincioși, am făcut conservatorul de muzică; înainte de a avea un singur pictor de valoare, am făcut școala de belle-arte; înainte de a avea o singură piesă dramatică de merit, am fundat teatrul național – și am depreciat și falsificat toate aceste forme de cultură".

În acest context se poate pune și întrebarea din titlul capitolului (pe care oricine a recunoscut-o ca fiind inspirată de articolul lui Al. Tzigara-Samurcaș, „Suntem vrednici de un Muzeu național?"), la care răspunsul nu poate fi decât afirmativ.

În primul rând, în momentul în care scria Titu Maiorescu rândurile de mai sus, el nu avea cum să știe că deși, la vremea sa, numărul mare de ziare nu se justifica pe deplin, tocmai grație existenței lor, în redacțiile acestora s-au format ziariști de marcă; dacă școala de belle-arte sau conservatorul au apărut când adevărații artiști nu erau prea numeroși, mulți și-au desăvârșit talentul tocmai absolvind aceste instituții, iar academicienii de mai târziu nu ar fi putut să-și împărtășească experiența, menită să deștepte poporul, fără să fi existat o aulă a societății lor.

Chiar dacă forma era fără fond, Eugen Lovinescu demonstrează că, de fapt, forma a fost capabilă să creeze fondul.

În al doilea rând, întrebarea este legată de un caz aparte – înființarea unui Muzeu național,

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

care să găzduiască în special produsele artistice ale poporului român. „Cultura unui popor e o creațiune lentă și colectivă; nu e în puterea unei generații de a o consolida", spunea Lovinescu[7]. Și, în perioada la care mă refer, ea se consolidase de mult și prin propriile ei forțe. Această cultură începe să intereseze pe orășeni, care ajung chiar să idealizeze viața de la țară prin temperamentele idilice ale lui Alecsandri, Grigorescu, Coșbuc[8].

Interesul orășenilor față de lumea satului duce la crearea unor societăți culturale, ateliere și școli de meserii, specializate în industria casnică. Se înmulțește numărul de colecționari de piese de costum sau de interior țărănesc, „de plus en plus nombreuses (sont) les dames de la haute société qui proposent leurs albums de modèles de broderies et de tapis «nationaux» afin d'éduquer les jeunes filles de la campagne"[9]. Așadar, modelele de „artă națională" plecau de la sate spre oraș, aici erau, într-o oarecare măsură, „adaptate" (în orice caz selecționate), după care se întorceau la locurile lor de origine, pentru a-i învăța pe creatorii lor cum trebuie lucrat. Păstrarea autenticității artei țăranului român era un argument puternic în favoarea creării unui muzeu care s-o adăpostească și s-o protejeze de intervențiile, oricât de binevoitoare, ale unor persoane lipsite, totuși, de competența necesară.

De la simpla colecționare a obiectelor de artă populară se ajunge curând la adevărate mici muzee particulare, cum ar fi cel al lui D. A. Pappasoglu, creat în 1864 și care cuprindea, pe lângă antichități greco-romane, câteva obiecte etnografice, despre a căror valoare colecționarul nu avea nici o îndoială.

Din colecțiile particulare, aceste obiecte de artă populară sunt alese pentru a fi prezentate în străinătate cu ocazia expozițiilor internaționale la care a fost invitată și țara noastră. Prima participare a Țării Românești și a Moldovei la o astfel de expoziție a fost cea din Londra (1 mai 1851) când cele două Principate expun sub pavilion...otoman[10]. În 1862, Principatele (acum unite) sunt invitate la o nouă expoziție la Londra, dar refuză din motive politice, pentru a nu se repeta umilitoarea situație precedentă[11]. Obiectele selecționate (33% erau textile) sunt donate Muzeului Național de Antichități, care s-a îmbogățit, printre altele, cu o „rogojină lucrată cu flori (din Cocargeaua)", „un ștergar (peșchir)", „cojoc alb, brăcir, maramă de borangic, fotă, bete, ii"[12] etc.

În 1863 Al. I. Cuza dă o ordonanță domnească pentru organizarea unor expoziții în care intră și produse ale industriei casnice sătești. Ca rezultat, la 20 mai 1863, la Obor se deschide „Expoșițiunea națională de la Moșii de vite, de flori, de legume, de produse agricole și industriale" organizată de Ion Ionescu de la Brad[13].

Pentru a da un impuls „industriei casnice" ce suferea din pricina concurenței produselor străine (la modă și, în plus, mai ieftine, fiind create industrial), se fac tot mai multe expoziții naționale, iar România participă tot mai des la cele internaționale[14]. Astfel, pentru prima dată apare un pavilion național românesc la Expoziția universală de la Paris (1867), pavilion construit de A. Baudry. Din comisia pentru expoziție făceau parte Al. Odobescu (comisar general) și P. S. Aurelian (comisar adjunct)[15]. „Fără să fi născut să înfăptuiască un muzeu, Odobescu, însă, prin scrierile sale și mai ales prin catalogul participării românești la Expoziția internațională de la Paris, din 1867, pusese în evidență frumusețea produselor țăranului român", va scrie Al. Tzigara-Samurcaș, când îl va evoca pe mentorul său spiritual[16].

Odobescu prezintă la amintita expoziție „obiecte de artă populară (chiupuri cu termene comparative cu ceramică de factură romană), spre a ilustra originea autohtonă, unitatea și continuitatea poporului român"[17].

În 1873, România participă cu succes la Expoziția internațională de la Viena[18], iar obiectele ce fuseseră expuse sunt oferite, de asemenea, Muzeului de Antichități care, la rândul său, le va schimba în 1874, cu o colecție de artă populară din Grecia, Tunis, Sudan și Japonia[19]. În același an, la București, se organizează o „Esposițiune

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

publică", de către „Societatea Amicilor Belelor Arte din România". În „secțiunea a III-a" era expusă arta populară (țesături și broderii) sub numele de „Arte industriale, adică aplicațiunea artelor la industrii și mai alesu, specimene care să dovedească despre instinctulu artisticu al poporului Românu"[20].

Expozițiile interne, la care sunt prezentate produse ale artei populare (în special port) se înmulțesc: în 1880, „Expoziția de arte și industrie" patronată de Societatea „Concordia Română"[21], iar în 1883, Dimitrie Butculescu se ocupă de „Expoziția cooperatorilor din țară"[22]; în străinătate, România participă la Expoziția de artă și industrii de la Moscova[23].

Pavilionul românesc, având comisar general pe Generalul George Bibescu[24] este apreciat la marea Expoziție Internațională de la Paris, din 1889, anvergura fiind datorată de aniversarea Căderii Bastiliei.

În sfârșit, produse ale industriei casnice românești își găsesc locul și la Expoziția din 1900, tot de la Paris, despre care va fi vorba, mai pe larg, într-unul din capitolele următoare.

M-am referit mai sus, de câteva ori, la Muzeul Național de Antichități. Acesta fusese creat, prin decret domnesc, de către Cuza, în 1864 și se afla înghesuit în sălile de la Universitate[25]. Și cum, în vorbirea curentă, el era denumit mai mult cu forma prescurtată – „Muzeul Național", s-ar putea pune, firesc, întrebarea: ce rost avea ca Al. Tzigara-Samurcaș să militeze din răsputeri pentru înființarea unui nou Muzeu național? Descrierea făcută de acesta a unei săli a muzeului existent este suficientă pentru a da răspunsul cuvenit[26]: „În dreptul ușei: o vitrină cuprinzând inele, brățări, cercei vechi românești alături de un crucifix de fildeș; un toc obișnuit din zilele noastre, fără absolut nici o particularitate, nici vreo explicare; reproducerea tezaurului de la Vettersfeld; o pendulă din metal; toate acestea fără vreo indicație. Sus de tot, pe vitrină, bustul în bronz al Principelui Ferdinand turnat de un artist ungur, la Paris. Pe peretele din dreapta: o groaznică copie după un tablou al lui Gendron; portretul Regelui, desemn în care trăsăturile sunt alcătuite din litere microscopice, alături de un dulap cu «arme și zeități ale sălbaticilor Americii de Sud», între cari se remarcă «un ciomag de queleracho, din tribul Tobas», sau un «evantail de pene de papagal», alături de «idoli din China, Batavia» și alte curiozități, toate purtând etichete foarte detaliate. Pe părete deasupra dulapului: frescele de la Curtea de Argeș! Un alt «dulap cu costume naționale și vestminte boierești» cuprinde exemplare ordinare și lipsite de interes. O inscripție lungă atrage atenția asupra obiectului principal din acest dulap: «cordonul-lentă cu care s-a scoborît sicriul rămășițelor pământești ale lui Vodă Cuza». Pe dulap vase chinezești (...) Alături: colecția de instrumente muzicale, dăruite de domnul Burada (...), în fundul sălii: catapeteazma de la biserica Cotroceni, de care se reazimă capacul pictat al mumiei egiptene expus alături (...)". Concluzia o trage autorul descrierii: „O mai mare babilonie nu se poate, nici un amestec mai monstruos"[27].

Ideea construirii unui adevărat Muzeu național (organizat, bineînțeles, după alte principii decât era cel existent) a animat în dese rânduri pe cei din fruntea Ministerului Cultelor și al Instrucțiunii publice, către sfârșitul veacului trecut. Așa cum se va vedea la locul cuvenit, s-au executat planuri (care au fost plătite), s-au pus într-o ladă și, așa cum ne este obiceiul, li s-a pierdut urma, rămânând doar intențiile frumoase. În același timp, însă, muzee mai „norocoase" (de Istorie naturală, al lui Antipa sau de Geologie, al lui Mrazec) se construiau în București, în clădiri concepute anume pentru scopul în care au fost gândite. Fără a nega importanța unui Muzeu de Zoologie, același Al. Tzigara-Samurcaș se întreba, pe drept cuvânt: „până când dobitoacele să se bucure de o mai mare favoare decât oamenii? Oare lupii, ursii, șerpii, și toate celelalte lighioane de la noi, sau chiar din alte continente, ne sunt mai scumpe decât produsele artistice ale strămoșilor și fraților noștri din țară sau de peste hotare?"[28]

Degeaba arăta el că nu lipsa de bani este cauza absenței Muzeului național: „Căci ideea de a

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

înzestra Capitala țării cu o clădire demnă de un Muzeu național a preocupat în mai multe rânduri pe oamenii noștri de Stat. Dovadă sunt numeroasele credite ce s-au votat într-acest scop în vremurile de belșuguri bugetare. Astfel în răstimpul de la 1884-1891, numai, s-au votat credite extraordinare (...) pentru construirea Muzeului național, Bibliotecei centrale, Academiei, Pinacotecei și Glyptotecei din București, suma de 8 milioane 224.134 lei. Și cu toate acestea nici unul dintre localurile plănuite, afară de Academie, nu a fost construit. De cele mai multe ori creditele votate au fost date uitării. Căci desigur era mai ușor a cere Parlamentului să voteze o sumă, decât a se ocupa în urmă de alcătuirea clădirii și mai ales de organizarea unor asemenea instituțiuni"[29].

Și atunci, la întrebarea dacă eram vrednici de un Muzeu național, răspunsul nu poate fi decât: da, publicul românesc merita să se bucure de un asemenea lăcaș de cultură; nevrednici erau, însă, cei cărora din nepăsare, nepricepere sau din interese cu totul extra-culturale, le lipsea curajul de a se pune în fruntea unei atari întreprinderi. A trebuit să vină Mihail Vlădescu ministru al Cultelor pentru ca, în 1906, să înființeze Muzeul de Etnografie, de Artă Națională, Artă Decorativă și Artă Industrială. Dar, poate, cel mai mare merit al ministrului a fost intuiția că, la conducerea Muzeului, cel mai îndreptățit era Al. Tzigara-Samurcaș.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Capitolul al II-lea : Începuturile

Muzeul Național de Antichități

Oricâte lipsuri a avut Muzeul Național de Antichități, oricât de dezorganizat a fost el, aici trebuie căutate începuturile, în acest muzeu pe care, de altfel, Irina Nicolau îl vede ca pe un strămoș îndepărtat al Muzeului Țăranului Român: „Pour dresser un arbre généalogique on désigne des ancêtres. Le Musée national d'Antiquités m'intéresse dans la mesure où il est un ancêtre éloigné du Musée du Paysan roumain"[1]. Momentul de început consider că este anul 1875, an în care Titu Maiorescu, ministru al Cultelor și al Instrucțiunii publice, dă următoarea „Decisiune", la 16 mai 1875[2]:

„Se va înființa la museul național din Bucuresci o secție deosebită în care să se expună lucrările de artă textilă făcute în țară: îmbrăcăminte, covoare, pânzării, postavuri etc.

Obiectele de îmbrăcăminte se vor așeza după districte, așa încât să formeze o expoziție permanentă a porturilor române în deosebite părți ale țărei".

Cu ani în urmă, pe vremea când se căutau prilejuri de festivități, s-a celebrat, în 1974, centenarul Muzeului de Artă Populară, considerându-se ca început al său, achiziționarea colecției locotenent-colonelului Dimitrie Pappasoglu de către Muzeul de Antichități, colecție ce cuprindea și unele obiecte de artă populară. A fost, fără îndoială, o aniversare forțată. În primul rând, achiziții de acest gen, Muzeul mai făcuse și înainte de 1874, chiar dacă de o amploare modestă, cum ar fi cea de la 22 februarie 1871, când Sofia Mavrodin donează trei prosoape[3]. De altfel, Pappasoglu își organizase în 1864 (cu zece ani, deci, înainte de a-și fi oferit colecția), un muzeu, ce-i purta numele, într-un pavilion al casei personale[4]. Apoi, colecția sa este **propusă** Muzeului în 1874, achiziționarea ei producându-se, însă, mult mai târziu[5], după ce va fi cercetată și evaluată de către mai multe comisii de specialiști. Așadar, alegerea anului 1874, ca dată în care se formează nucleul viitorului Muzeu de Artă Națională, a fost făcută din cu totul alte rațiuni: trebuia căutată, cu orice preț, pentru anul 1974, o ocazie de sărbătoare pentru ca autoritățile de atunci să nu se dezică de festivismul epocii.

În schimb, în 1875 s-a organizat, în cadrul unui muzeu existent, o sală special destinată expunerii unor obiecte de artă populară. Măsura a fost luată oficial, printr-o decizie ministerială, întărită de un Decret domnesc.

După ce dăduse decizia amintită, Titu Maiorescu îi cerea, la 24 decembrie, Domnitorului Carol:

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

„Prea înălțate Doamne,

Referindu-mă la raportul general ce am supus Măriei Tale la 15 Noemvrie expirat, viu cu cel mai profund respect a Vă ruga, Prea înălțate Doamne, să bine-voiți a semna anexatul proiect de Decret prin care se aprobă înființarea a patru secțiuni noui la Muzeul național din București..."[6].

Drept care, la 30 decembrie 1875, Domnitorul semnează următorul decret[7]:

„Carol I-iu

Prin grația lui Dumezeu și voința Naționale

Domnu al Românilor.

La toți de facia și viitori sănetate

Asupra raportului Ministrului Nostru Secretar de Stat la Departamentul Cultelor și Instrucțiunei publice sub No.10484

Am decretat și decretăm:

Art. I. Se aprobă înființarea a patru Secțiuni noui la Muzeul Național din Capitală și anume:

a) Secțiunea porturilor naționale
b) Secțiunea tablourilor istorice naționale
c) Secțiunea de gemme și camee și
d) Secțiunea industrială

Art. II. Ministrul Nostru Secretar de Stat la Departamentul Cultelor și Instrucțiunei publice este însărcinat cu executarea decretului de față.

Dată în București, la 30 decembrie 1875 (ss) Carol

Ministrul Cultelor și Instrucțiunei publice (ss) Titu Maiorescu No. 2036"

Acest text este litografiat și înrămat, contra sumei de 100 lei de către societatea Socec&Comp[8]. În legătură cu aceasta, Al. Tzigara-Samurcaș va scrie mai târziu: „Decretul domnesc, încadrat într-un chenar foarte decorativ, a sfârșit într-una din sălile Muzeului. Nefiind pus în aplicare, după cum se dovedește prin lipsa totală a numitelor secțiuni, decretul a devenit el însuși piesă de muzeu, obiect de curiozitate, expus alături de frescele de la Argeș și niște monezi"[9]. Imaginea decretului devenit piesă de muzeu este seducătoare (a fost preluată de unii cercetători contemporani), dar este, într-o oarecare măsură, nedreaptă. Sigur, cele patru săli nu au fost organizate la Muzeu, dar nu se poate spune că Titu Maiorescu, după ce a dat decizia ministerială, a rămas inactiv. Chiar în aceeași zi, la 16 mai 1875, dă dispoziția ca, pentru strângerea de obiecte, să se contacteze „deocamdată":

„1. D. primar din Curtea de Argeș
2. D. Jude de pace din Drăgășani
3. Cuvioasa Maica Stariță din Mon. Horezu.

Se va trimite fiecăruia din aceste persoane un acompt de 330 franci pentru a se da să se lucreze obiectele cerute"[10].

Neprimind nici un răspuns, Ministrul trimite telegrame primarului Nanoescu și judecătorului de pace, Aramolu, cu următorul conținut: „No. 8625. Rog dispuneți când trimiteți costumurile naționale pentru care v'am trimis mandatul? Ministru Maiorescu"[11].

În fondurile Arhivelor Naționale nu am găsit decât răspunsul telegrafiat de primar, la 5 decembrie 1875: „Dlui Ministru Cultelor Buk. Termenul d'o lună sunt gata costumele regret destul întârzierea fiind încelat în făgădueli"[12].

Nu am găsit nici un document care să ateste primirea de către Muzeu a comenzilor făcute de Ministru.

Între timp, A. Russo, directorul Muzeului, este destituit pentru neglijență întrucât, în noaptea de 19/20 noiembrie 1875, un anume Dimitrie Pantazescu Popescu, student[13], a sustras o parte din prețiosul tezaur de la Pietroasa (un sfert de tavă și o brățară cu inscripție). Este numit director provizoriu N. Burghele, directorul Bibliotecii Naționale din București[14]. Acest eveniment, care a ținut multă vreme pagina întâi a ziarelor bucureștene, a descurajat pe mulți dintre eventualii donatori de obiecte unui muzeu ce se dovedea a fi nesigur. În plus, multe colecții oferite spre vânzare se pierduseră fără urmă. În acest sens, mi se pare semnificativă „jalba"[15] trimisă Domnitorului Carol de către un macedonean, al cărui nume nu l-am putut descifra fiindcă semnătura sa este redactată în caractere grecești redate destul de aproximativ, de o mână

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

neobișnuită cu scrisul. Este vorba de un român din Macedonia, venit din orașul Sima pe timpul lui Alexandru Ghica. În orașul său poseda mai multe „antichități" (moștenite din familie) și, aflând că se face un Muzeu național la București, le-a oferit comisiei compuse din: Mavru (Generalul Mavros?), Florescu, Iordache Filipescu și Grigore Obedeanu, care îi evaluaseră colecția la 75.000 de galbeni (sumă, evident, exagerată de petiționar). I s-ar fi oferit, în plus, o „recompensă națională" de 2000 lei pe lună, o casă de locuit și promisiunea că „copiii vor ocupa funcțiuni după meritul lor". Mai adaugă el, i s-a făcut o ofertă și din partea generalului rus Rüthman, care-i dădea „500 de carboave pe lună" și o ... „decorație de onoare", dar a preferat ca obiectele să le dea României. Nu a primit însă nici un ban și, la 83 de ani, este muritor de foame. Desigur, această jalbă poate fi privită și ca o tentativă de extorcare a Statului prin exagerarea sumei pe care pretindea că i-a oferit-o comisia, dar astfel de cazuri reușeau să îndepărteze pe mulți colecționari reali, deși aceștia mai apar în documente. Unul dintre ei este Niculae Rădulescu, „Calpaci Basa la patru domnii", care donează Muzeului de Antichități un ișlic „cu care în asemenea model de ișlic au venit Domnu Caragea din Țarigrad și care se purta de către toți boierii în genere pe timpul acela până mai încoace"[16].

În arhive am întâlnit referiri și la alți ofertanți; dintre ei, cel mai interesant mi s-a părut Carol Popp de Szathmarí care, în 1876, se adresează în acest sens lui Titu Maiorescu. Voi reda scrisoarea pictorului-fotograf în întregime, datorită atât pitorescului limbii și ortografiei, dar mai ales ideilor generoase pe care le expune pentru a-și susține cauza:[17]

„Domnule Ministru,

Conform ordinului Domnia Voastre am onoarea a vă presenta Photographiele reprezentând costumele, poziținea și monumentele cele mai însemnate ale României în formaturi cu prețuri de 3 lei bucata.

Tot de odată am onóre se Va present, o colecțiune de dessemnuri colorate de costumuri din toată România, care este **unícul**; cum eu singur pictor ce am collectat de 30 de ani tot ce este mai însemnat în țară din care costume multe sînt și perdute cu înaintarea civilisațiunei și din care o parte am collectat în mai multe escursiuni însărcinat de Guvern, o alta parte am dessemnat-o în călătoriele unde am avut onoarea să însoțesc pe Î.S. Domnitorul, singura occasiune de a se vedea toată țara într'o stare din cele mai favorabile. Toate statele pune (sic!) cel mai mare silința sa conserve tot ce se attinge de historia patriei și națională – așa cred Domnu Ministru ca și Domnia Voastră primiți cu bucuria o collecțiune cum este unica și care constituă un thesaur unei națiuni, cu atâta mai mult, cu cât civilisațiunea europeană de zi în zi mai mult șterge particularitatea națională. Foile din această collecțiune inestimabile vreind sa le fac homagiu celei d'a doua patrie a mea offer cu prețiu forte modice 24 franci bucate.

Primiți domnule Ministru assegurarea spre distinse a mele considerațiuni. Al Domniei Voastre pre suppus servitore Carolu Satmarí, Pictor și Photograph Domnitorului".

Rezoluția lui Titu Maiorescu sună astfel: „Se achiziționează pt. Muzeu, secția costumelor. E vorba de 240 fotografii (3 lei noi) și 34 acuarele (24 lei noi). Total 1536 lei noi. 29 ian. 1876", din care se vede că Ministrul cunoștea acestă colecție, deoarece Szathmarí nu pomenește, în scrisoarea sa, nimic despre numărul de exponate, ci face referire doar la prețul lor. Prin ordinul ministerial nr. 738/29 ianuarie 1876, obiectele sunt primite de către N. Burghele care raportează: „și voi avea onoarea a lua dispositiuni pentru așezarea lor în mod sistematic în sala destinată spre acest scop"[18]. Totodată, cere încuviințarea să trimită cele 240 fotografii la Biblioteca Națională, unde crede că „ar fi mai nemerit"[19] și unde, nu trebuie uitat, era director.

Încurajat, Carol Popp de Szathmarí face o nouă ofertă, aprobată și aceasta, la 26 aprilie 1876[20].

„Conform angagiamentului ce am avut cu acest Onrb (onorabil, n.m.) Minjster, viu cu tot

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

respectul a ve presenta odată cu acesta încă cinci spre zece aquarelle din care unele represintă costume care astăzi nu mai esista și vă rog Domnule Minjstru să bine-voiți a ordona să mi se libereze costul lor în sumă de lei trei sute șase zeci (360) socotit a 24 lei bucate. Bine-voiți Domnule Minjstru a primi asegurarea prea distinsei mele stime și considerațiune. (ss) Carolu Szathmarí".

Acuarelele au fost înrămate la prețul de 9 lei bucata (având un format mai mare), în vreme ce primele 34 s-au înrămat cu doar 8 lei bucata[21].

Intenționat am lăsat la urmă, datorită problemelor pe care le-a ridicat, renumita colecție a locotenent-colonelului Dimitrie Andrei Pappasoglu (**aceasta** este ortografia corectă a numelui. De altfel, tot așa semna și fiul său, colonel C. Pappasoglu, comandantul Regimentului 32 „Mircea", cu garnizoana la Ploiești)[22].

Când, în 1856, Ministerul Instrucțiunii cere ca patru „bărbați cu cunoștințe speciale" să meargă la mânăstiri pentru a face inventare ale obiectelor de valoare[23], D. A. Pappasoglu va pleca în Olt, Muscel, Dâmbovița și Prahova. După care, culege pentru sine (din Romanați, Dolj, Argeș și Ialomița) obiecte cu valoare arheologică dar și 56 din domeniul artei populare, formând o colecție cu care-și încropește un muzeu în locuința sa din București, str. Văcărești nr. 151, „coloare albastră". Între acestea: „o solniță de sare mare, încolăcită într-un singur lemn de mesteacăn, lucru de munteni", „o cămașă ie, cusută cu mătăsuri, port țărănesc muntean", „antirie de postav alb (...) cu găitan negru, port din Romanați", „peșchire cusute cu firi și mătăsuri muntene și de câmpie"[24] etc.

În 1874 își oferă colecția personală, spre vânzare, Muzeului de Antichități, demers rămas fără rezultat, de vreme ce, la 22 septembrie 1875, va face o nouă ofertă pentru obiectele colectate „în 45 de ani în districtele României", cerând pentru ele prețul de 300 de galbeni[25]. Nici acum colecția sa nu este achiziționată; ministrul Titu Maiorescu scrie pe cerere: „Se va avea în vedere, când vor fi fonduri disponibile".

În 1892, Papassoglu murind, colecția este din nou oferită spre vânzare (în 1898), de data aceasta de către moștenitorii săi, reprezentați prin Mihail Pappasoglu din București, str. Aurora nr. 33.

Conform cererii-ofertă, colecția era compusă din „ceramică, numismatică, bronzărie, pietre scrise, bibliotecă, documente și varia"[26]. Prețul fixat era de 30.000 lei. Spiru Haret (ministrul de acum) îi cere lui Grigore Tocilescu, directorul Muzeului de Antichități să „visiteze" colecția și să-și dea avizul dacă merită să fie cumpărată, „ori de nu, dacă se pote da învoirea de a se vinde în streinătate".

Tocilescu, interesat de achiziționarea colecției, scrie Ministrului, la 23 decembrie 1898: „Acéstă collecțiune ar fi de lipsă să intre în posesiunea Statului, de oré-ce tóte sunt formate esclusiv în țară și înstreinarea lor peste hotare ar fi neîndoios o pagubă ireparabilă"[27]. Evaluarea pe care o face el este de 20.000 lei. Și această sumă este considerată a fi prea mare. Ministrul scrie pe referat: „12 I 99. Nefiind fond, nu putem cumpăra colecțiunea. (ss) Haret". De unde se vede că procentajul din PIB alocat culturii nu este o invenție a zilelor noastre...

La 31 martie 1906, colonelul Constantin Pappasoglu, alt fiu al colecționarului, amintește Ministrului că, în 1902, înregistrase la Minister o cerere, în care solicita să se dea răspuns favorabil doleanței de a se cumpăra de către Stat colecția strânsă de răposatul său tată. El declară că întreaga sa familie este de acord cu suma oferită (20.000 lei plătibili în trei rate anuale), cu condiția ca „dânsa (colecția) să poarte denumirea de «Colecția colonelului Dimitrie Andrei Pappasoglu», cu care în timp de 60 de ani, mult regretatul nostru părinte a colectato (sic)"[28].

Ministrul M. Vlădescu aprobă cererea ofițerului și scrie următoarea rezoluție pe marginea acesteia: „20 Mai 1906. Se deleagă Dl. Administrator al Casei artelor ca împreună cu Dl. Dobrescu să ia în primire colecția cu inventar în regulă, așa cum s'a inventariat de către Dl. Director al Muzeului de Antichități. Se va împacheta în lăzi și expedia la București, pe adresa Casei Artelor. După împachetare și expediere se

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

va mandata plata primului acont trecut în budget și se vor înscri (sic) în doi ani viitori consecutivi în budgetul Casei Artelor câte șapte mii cinci sute lei spre a se achita întreaga sumă de lei două zeci de mii. (ss) Vlădescu".

Această hotărîre este transmisă (la 1 iunie 1906) urmașilor lui Pappasoglu, specificându-se că Ministerul este de acord cu menționarea numelui colecționarului, iar plata se va face astfel: 5000 lei după predare, iar restul de 15.000 lei, în rate de câte 7.500 lei, ce se vor înscrie în bugetele anilor 1907/1908 și 1908/1909[29].

În același timp însă, George Sterian, administratorul Casei Artelor – raporteză Ministrului că, împreună cu Dobrescu, a procedat la inventarierea colecției (ce se găsea la Ploiești) dar, spune el, „mi-a rămas impresiunea cum că valoarea lor este foarte greu de prețuit, de oare-ce din examinarea acestor obiecte în sine, nu reiese la prima vedere o valoare artistică sau archeologică vădită; că numai prin acte doveditoare de origina acestor obiecte, care să stabilească valoarea și legătura lor cu trecutul nostru s-ar putea întemeià cine-va (...). Este aproape cu neputință a întocmi un inventar conștiincios de către noi, delegații Dvs., insuficient pregătiți pentru a face o evaluațiune exactă a acestei colecțiuni". Propune ca „o comisiune de bărbați speciali în materie arheologică, numismatică etc să fie de urgență chemată spre a-și dà părerea asupra valorei ei și să stabilească în mod amănunțit acest inventar"[30]. Nu pot trece cu vederea probitatea lui G. Sterian, calitate de care va da dovadă și câteva luni mai târziu, când nu va protesta că, în locul său, va fi numit director al proaspăt înființatului muzeu Al. Tzigara-Samurcaș, pe care-l considera mai competent în acest post[31].

Ministrul scrie pe referat: „2 iunie 1906. Se numește o comisiune compusă din Dnii. D. Sturdza, [Mihai] Suțu și [Grigore] Tocilescu spre a examina și a ne da părerea asupra valorei ei și oportunității cumpărării de către Minister". În aceeași zi, însă, este înregistrat la Minister un referat trimis de acei câțiva „bărbați speciali în materie arheologică, numismatică etc", semnat de nume ilustre ca: Rosetti, dr. I. Cantacuzino, Suțu, Ghica-Budești, I. Bianu, Al. Tzigara-Samurcaș, Const. Em. Krupenski, la care se adaugă, totuși, și G. Sterian, referat în care se manifesta îndoiala în privința valorii colecției Pappasoglu.

„Suntem informați că să urméză tractări a să cumpăra pentru Stat de Minister cu suma de 20.000 lei colecția de vechituri (sic) remase de la reposatul Lt. Colonel Papazoglu. Acéstă colecție ne este celor mai mulți dintre noi de mult și bine cunoscută, și ea e compusă din obiecte în cea mai mare parte fără nici o valóre nici artistică nici istorică.

Din acéstă cauză, subscrișii Membri ai Comitet. Societății «Arta Românească» ne îndeplinim o datorie de a vă atrage atențiunea asupra acestui fapt și a vă ruga să împiedecați acéstă cheltuială fără nici un folos și a da sumei disponibile o întrebuințare mai folositóre pentru căutarea, adunarea și păstrarea obiectelor rămase din trecutul vieței artistice a țărei"[32].

Pare bizară acestă brutală negare a colecției (considerată a fi compusă din „vechituri") a cărei valoare nu fusese contestată, de vreme ce parcimoniosul Minister era dispus să cedeze pentru ea o sumă deosebit de mare la acea vreme. Să fi fost, oare, opera lui Al. Tzigara-Samurcaș, care dorea să împiedice înzestrarea muzeului condus de inamicul său Tocilescu, cu o valoroasă colecție ? Ar fi trist, dar ipoteza nu poate fi neglijată... E drept, Cezar Bolliac acuzase și el pe Pappasoglu (în timpul vieții acestuia) că a strâns „geamuri sparte, smoală, cum și alte scălămbături", pe care „le-a adus guvernului drept antichități"[33]. Dar poetul-arheolog amator avea un motiv special: în calitate de succesor al generalului Mavros la președinția Comitetului arheologic, vedea în Pappasoglu un concurent care, nu de puține ori, îi „răpise" unele săpături.

După multe amânări, colecția este achiziționată în 1909 și împărțită Muzeului de Antichități, celui de Artă Națională (al cărui director, acum, nu mai are nici o obiecție...), Bibliotecii Academiei, Arhivelor Statului, Labora-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

torului de Petrografie și Muzeului de Geologie și Paleontologie[34].

Planuri pentru Muzeul Național

La sfârșitul secolului trecut se naște ideea construirii unei clădiri noi, monumentale, pentru Muzeul Național, cel adăpostit în sălile Universității dovedindu-se total neadecvat. În publicația Ministerului Cultelor și al Instrucțiunii publice, „Dare de seamă asupra lucrărilor votate de Corpurile legiuitoare de la 1880 până la Octomb. 1898", la pagina 85[35], se relatează: „În 1885 a fost însărcinat dl. arhitect Schmieden, din Berlin, cu facerea planurilor și devizelor mai multor construcțiuni, între care și aceea a Muzeului Național, în condițiunile de a i se plăti 2,16% din valoarea devizelor. Lucrările însă nu s-au început și, din creditele prevăzute, s-au plătit numai diferite obiecte pentru Muzeu". Despre acest proiect, Al. Tzigara-Samurcaș scria în 1906 că, din publicațiile străine, aflăm că localul urma să adăpostească la un loc, pe lângă Muzeu, Academia Română, Biblioteca Centrală și Arhivele Statului. De asemenea, „de corpul central al clădirii se legau prin galerii deschise două alte clădiri mai mici, ce urmau să se ridice mai târziu: una destinată Pinacotecii, cealaltă Muzeului Industrial. Era un plan nu se poate mai frumos și tot deodată mai practic"[36]. Locul se alesese pe malul Dâmboviței, iar, după aprobarea schiței în 1886, Schmieden și colaboratorii săi, von Weltzien și Speer, au executat planurile cerute, așa cum impunea seriozitatea germană... Mai mult, în anul următor, revista *Deutsche Bauzeitung* anunța că arhitecții au terminat lucrarea, pe care o descrie amănunțit, dând-o drept exemplu de fericită rezolvare arhitectonică.

La Minister sosesc „lăzi enorme conținând planurile, din care unele părți erau în mărime de execțiune"[38]. Schimbarea ministrului face ca aceste planuri, după ce fuseseră plătite, să se abandoneze și să li se piardă urma (sitație tipic autohtonă...).

Ideea de a se comanda noi planuri nu este însă abandonată: „În 1892, direcția Muzeului prezintă la Minister planurile d-lui prof. Georg Nieman din Viena. Puțin mai târziu, dl. dr. Moritz Dreger, tot din Viena, este direct însărcinat de șeful Muzeului cu facerea unor planuri, făgăduindu-se chiar executarea clădirii (...). Ce s-au făcut planurile, nu se știe". (În orice caz, cele ale lui Nieman sunt plătite în 1892 cu suma de 10.000 lei[39].) Și, mărturisește, mai departe Al. Tzigara-Samurcaș, „câte planuri va mai fi prezentat de atunci neobosita Direcție, n-am cunoștință"[40].

Sunt în măsură să dau răspunsul: cel puțin încă unul! Chiar dacă nerealizate planurile, s-a semnat un contract în acest sens. Este vorba de cel semnat între Take Ionescu, Ministrul Cultelor și al Instrucțiunii publice și arhitectul de origine elvețiană, Louis Blanc, la 25 mai 1899. Documentul inedit, ce se află în fondurile Arhivelor Naționale, nu a mai fost consultat de nici un alt cercetător ce se ocupă de acestă problemă[41]. El cuprinde următorul text:

„Contract

Între Ministerul Cultelor și Instrucțiunei Publice pe de o parte și L. Blanc de alta s'a încheiat următorul Contract pentru facerea planurilor necesare museului Național din Bucuresci și pentru conducerea executărei acestor Construcții.

Proiectul se va face pe basa programului stabilit de dl. Ministru al Cultelor și Instrucțiunei Publice și care se va comunica D-lui Blank (sic) în cele două luni care vor urma iscălirei presentului Contract.

Art.1. D-lu Blanc se obligă a preda:

a) Toate planurile și desenurile necesare pentru clădiri.

b) Devisele și antimăsurătórele.

c) Caetul de Condițiuni Speciale dacă va fi nevoie.

d) Se obligă de aseminea Dl. arhitect L. Blanc a preveghea Construcțiunele și instalațiunele până la predarea cheilor, spre a se esecuta în cele mai bune condițiuni technice precum și a verifica și iscăli situațiunele provisorii și definitive ale Antreprenorilor.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Art. II. Dl. Arhitect L. Blanc se angajază a preda mai întăi o schiță a proiectului care schiță va fi supusă aprobărei Ministerului și apoi pe basa acestei schițe aprobate Dl. Arhitect va elabora planurile definitive de esecuție și devisul.

Art. III. În cursul lucrărilor Dl. Arhitect se îndatoreadă a nu face nici o lucrare și nici o cheltueală suplimentară fără aprobarea înscrisă a Ministerului.

Art. IV. Dl. Arhitect L. Blanc este îndatorat a supraveghea el însuși lucrările sau a trimite în locul D-sale la fața locului pe a sa răspundere și cheltueală o persónă de încredere pentru a face ca ordinele date de Dsa să fie esecutate riguros.

Art. V. Ministerul se obligă a plăti D-lui Arhitect L. Blanc pentru toate lucrările stipulate mai sus o tantiemă de 5% din sumele cheltuite pentru ridicarea construcțiunilor și a celor pentru instalațiuni și mobilier care se vor face prin intermediul D-sale, însă fără a se ține samă de rabatul lăsat de antreprenor, adică socotind tantiema pe prețurile devisului acceptat de Minister.

Acéstă tantiemă de 5% represintă lucrările următóre:

1 1/2 % pentru proiect
– 1/2 % „ antimăsurătóre și devis
1 – % „ detaliuri
–1/2 % „ situațiune
1 1/2 % „ supravegherea lucrărilor

Tantiema se va respunde în modul următor:

a) 2% din valoarea totală a devisurilor de presentarea proiectului și a devisurilor. Din această sumă se va da D-lui Arhitect L. Blanc un acompte de (8,000) opt mii lei la iscălirea presentului Contract.

b) 2 1/2 % din fie care situație platită Antreprenorului.

c) Restul la recepția provisorie a lucrărilor.

Art. VI. Orice cheltueli relative la Construcțiunea lucrărilor Museului Național din Bucuresci despre care se vorbește în acest Contract vor trebui să fie iscălite de Dl. Arhitect L. Blanc pená la predarea cheilor.

Art. VII. În cas când Dl. Arhitect L. Blanc nu se va ține de angajamentele luate prin acest Contract cătră Minister, Contractul de față după două avertismente prealabile se va considera de drept resiliat fără somațiune și judecată remând (sic) Dl. Arhitect L. Blanc respundător de daunele Causate Ministerului din ne îndeplinirea obligațiunilor D-sale.

Făcut în două exemplare
Astădi 25 Mai 1899
Ministru (ss) Take Ionescu
Arhitect (ss) Louis Blanc."

Așa cum era stipulat în contract, după trecerea a două luni de la semnare, urma să i se transmită arhitectului programul stabilit de Minister. Termenul trecând, Louis Blanc, punctual ca toți concetățenii săi, atrage atenția Ministrului că, la 30 iulie 1899, nu primise încă programul planurilor viitorului Muzeu[42]. Același lucru îl solicită și la 12 octombrie, specificând: „V-aș fi foarte recunoscător dacă mi l-ați putea comunica, pentru ca să fac studiile necesare în timpul iernii"[43]. Răspunsul Ministrului, a cărui ciornă este scrisă pe verso-ul adresei lui Louis Blanc, mi se pare caracteristic: „23 oct. D-lui L-Blanc. La rap. dv. din 12 c. avem onoarea a răspunde că cestiunea facultății de Medicină din Iași și a Muzeului Național se amînă pentru o dată ulterioară". Trecuseră doar 5 luni de la semnarea unui contract ferm și Take Ionescu nu mai putea să-l onoreze! „Câte primejdii îl vor împresura pe omul de Stat, **câte promisiuni va îndeplini el** (subl. mea) (...) toate atârnă de atâtea și atâtea împrejurări, nenumărate și acestea ca valurile printre care a pornit îndrăznețul luntraș" scria, despre Ministru, I.L. Caragiale într-un articol politic[44].

Neangrenat în toate aceste lupte politice, dar doritor a-și respecta propria semnătură, Louis Blanc mai face o tentativă, la 3 noiembrie, scriind aceluiași:

„Domnule Ministru,

în adresa Dvs. No. 77581 din 3 8bre (sic) 99 îmi faceți cunoscut că cestiunea clădirii Museului Național s'a amânat pentru o dată ulterioară. **Deoarece am primit un acont** (subl. mea) pentru elaborarea planurilor acestui edificiu, vă aș fi

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

recunoscător să-mi comunicați programul Muzeului.

Astfel că fără a cere secutarea („executarea", n.m.) strictă a contractului să vă pot cel puțin presinta schițe pentru a răsplăti acontul primit"[45].

În fața corectitudinii arhitectului, Take Ionescu, deși era convins că nu există resursele financiare, se vede obligat să scrie lui Tocilescu și Antipa: „Ministerul având intențiunea de a construi un local propriu pentru Muzeul Național, pe terenul situat în fața Imprimeriei Statului și încheind în acest scop un contract cu d-nul L. Blanc subsemnatul vă roagă să ne comunicați nevoile și lămuririle dv. după care să se poată întocmi schița de plan"[46].

Negăsind în arhive nici răspunsurile celor doi și nici vreo dovadă că se executase respectiva schiță, se poate trage concluzia că și acest proiect a fost abandonat, precum cele precedente.

De altfel, arhitectul născut la Geneva și care a lăsat Bucureștiului numeroase clădiri impunătoare, cum ar fi printre altele: Facultatea de Medicină din București; Ministerul Agriculturii și al Domeniilor, partea veche a Universității din Iași, se stingea în 1903...

Muzeul de la „tarapaná".

Până a se face un nou local Muzeului Național, ideea înființării unei instituții care să adăpostească arta națională trebuia pusă în practică.

Al. Tzigara-Samurcaș, într-o scrisoare din 4 iunie 1907, adresată Elisei I. C. Brătianu, arăta că: „... încă din anul 1900 Ministerul Instrucțiunii publice a proectat înființarea la Bucuresci a unui muzeu de artă națională și etnografie, adică produsele artistice ieșite din geniul țăranului român"[47]. Ministru era, de la 7 iulie 1900, Constantin C. Arion, în guvernul lui P. P. Carp[48]. Intențiile sale nu sunt însă pe deplin realizate.

Obiectele care ar fi constituit începuturile colecției noului muzeu erau cele ce fuseseră prezentate la Expoziția internațională din 1900, de la Paris. Localul în care ele urmau să fie depozitate era cel al Școlii profesionale de fete Nr. 3, ce se afla în fosta Monetărie a Statului, de la Șoseaua Kiseleff. Dar, în final, nu s-au strâns decât câteva păpuși rudimentare, îmbrăcate în costume populare, pe care Th. Speranția, la acea dată, profesor la Liceul „Matei Basarab" din București, le-a primit de la „Școala Froebeliană" (în fapt grădinița de copii) din Tulcea.

Prin Înaltul Decret Regal Nr. 541/14 februarie 1901, la conducerea Ministerului Cultelor și al Instrucțiunii publice vine Spiru Haret[49], cel căruia învățământul și cultura din România îi datorează enorm. Paralel cu politica de culturalizare a satelor, Haret caută ca și producția artistică a acestora să fie cât mai cunoscută. În acest scop, preia în mod serios ideea predecesorului său, de organizare a Muzeului de Artă Națională.

Sarcina de înjghebare a acestui muzeu este dată lui Juan Alpar (emfaticul pseudonim, cu rezonanțe iberice, al pictorului Ioan Al. Paraschivescu) care trebuia, pentru început, să folosească obiectele de artă populară ce fuseseră trimise la Paris, la Expoziția din 1900. În vederea recuperării acestora, Spiru Haret scria (la 1 aprilie 1901), ministrului Domeniilor:

„Prin adresa No. 2329 din Iunie 1899 Comisariatul General al Expoziției din Paris a solicitat de la Ministerul nostru să punem la dispoziția D-lui Alpar, agent al Expoziției, mai multe scórțe și chilimuri de la Monastirile Neamțu și Agapia, țesături ce aveau să învedereze străinătății industria nóstră casnică.

Ministerul a dat atunci ordinele superiorilor acelor monastiri de a pune la dispoziținea D-lui Alpar 4 din acele scórțe și chilimuri, cu obligația pentru d. Alpar de a le restitui după terminarea Expoziției.

Sub-scrisul, fiind informat acum că Onor. Minister al Domeniilor a decis să cedeze Camerii de comerciu și colecția de stofe și chilimuri naționale formate de d. Alpar prin rădicarea lor de la acele Monastiri sau de la alte instituțiuni aparținând Ministerului nostru avem onóre a ve ruga, D-le Ministru, să bine voiți a lua măsurile cuvenite ca tóte acele stofe și chilimuri să nu fie

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

cedate Camerii de comerciu ci să ni se restitue depunându-se la Monetăria Statului fiindcă voim să ne serve ca început pentru un museu de arte naționale"[50].

Și, aceluiași ministru, mai explicit, la 17 aprilie: „...Ministerul nostru voind să facă un început de museu de țesături și arte naționale, ve rógă să bine voiți a lua măsuri ca tóte obiectele: broderii, țesături, scórțe, instrumente muzicale, olării, furci de tors, adunate din țéra de d. Alpar pentru a figura la Expoziția din Paris să se predea D-lui Alpar după listele ce se găsesc în dosarele acelui Minister (Comisariatul General al Expoziției) și să se depună în localul Monetăriei Statului unde se va instala viitorul museu de arte naționale"[51].

Intenția ministrului era clară: organizarea unui muzeu de artă națională. Și, chiar dacă nu va reuși pe deplin și muzeul va fi întemeiat abia de către succesorul său, Mihail Vlădescu, în 1906, meritul lui Spiru Haret nu este diminuat cu nimic; demersul său constituie o etapă însemnată în istoria Muzeului de la Șosea.

Chiar și alegerea locului părea a fi de bun augur în destinul muzeului: acolo unde fusese Monetăria, adică de unde porneau valorile în toată țara, acum urma să se facă un lăcaș din care se va răspândi o altă mare valoare, cultura. În vremea la care mă refer, clădirea era ocupată, așa cum am arătat, de Școala profesională de fete Nr. 3. Pe lângă Muzeu, în același imobil, Haret intenționa să instaleze și un muzeu pedagogic[52].

Între timp, la școală se adunaseră mai multe obiecte, provenite din toată țara. Paraschivescu-Alpar este solicitat să evalueze dacă acestea merită să constituie un început de muzeu. Într-un raport către Ministerul Cultelor (18 iunie 1901)[53], pictorul arată că este vorba de două categorii distincte: obiecte confecționate de eleve și care ar putea constitui un muzeu special și altele, „mult mai puține la număr, sunt țesături și broderii naționale, adecă produse ale industriei țărănești". Fiind familiarizat cu arta populară, pledează pentru conservarea și strângerea într-un muzeu a exemplarelor acestei arte, atât de perisabile: „Este unanim recunoscut că există în țară o nesecată bogăție de elemente artistice pentru un asemenea muzeu și cari, din nenorocire se perd cu iuțeală uimitoare și perderea lor totală ar fi o pagubă în veci nereparabilă pentru arta națională (...). De aceia, D-le Ministru, cred că se impune, până este încă timp, începerea unei colecțiuni de țesături și broderii originale, de desenuri și fotografii despre monumentele ce se mai găsesc atât în întreg cât și în detaliu, dupe porțile și crucile țărănești cu modele de lucrări de lemn, și în fine, dupe tot ce se poate întâlni cu o valoare artistică"[54].

Și fiindcă i s-a cerut părerea, Alpar arată că acțiunea ar costa 10-15.000 lei pe an, pe timp de 2-3 ani, iar instalarea obiectelor, ce se găsesc deja la Monetărie se poate face imediat, investițiile pentru dotarea muzeului fiind, după părerea sa, minime: „Ar fi nevoe de 3-4 vitrine cari n'ar costa decât 800-1.000 lei. Localul este suficient și în cea mai bună stare"[55].

Ministrul este de acord cu evaluările pictorului și îi scrie, la 17 iulie 1901, că acesta va primi suma de 3.000 lei, dintre care 1.000 lei pentru a comanda „stelasge" pentru viitorul muzeu, iar de rest, să cumpere obiecte: „stofe, broderii, țesături, costume, covoare, scoarțe, precum și orice obiect fabricat în țară având un caracter bine determinat, în gustul țării"[56]. Mai este sfătuit ca, pentru obiectele ce nu se pot cumpăra, să execute desene sau fotografii (în care scop, Ministerul îi va împrumuta un aparat fotografic), prioritate având obiectele sau monumentele care încep să dispară, „scopul Museului fiind mai cu seamă de a conserva modelele artei noastre trecute, spre a servi ca elemente pentru arta noastră viitoare"[57].

Spiru Haret nu renunțase însă la ideea că și obiectele lucrate în școli trebuie să figureze în același muzeu. El pune un mare preț pe învățământ (nu degeaba fusese numit „Omul Școlii"). Din păcate, în acest caz, el nu înțelegea că niște lucrări executate, de cele mai multe ori, cu stângăcie, nu își puteau găsi locul într-un muzeu specializat.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Fiindcă printre obiectele revenite de la Expoziția de la Paris, erau și unele ce aparțineau Școlii profesionale „Madona Dudu" din Craiova, Spiru Haret se adresează directoarei acesteia, la 9 mai 1901: „(...) Ministerul nostru dorind să înființeze un museu de țesătorie și artă națională, vă rógă să-i comunicați de urgență dacă acceptați ca aceste obiecte să facă parte din museu sau țineți absolut să vi se trimită"[58].

Tonul deloc imperativ al adreselor Ministrului încurajează pe unele directoare să încerce a-și păstra obiectele. Este cazul Cleopatrei Gheorghiu, de la Școala profesională de fete din Iași, care-i cere, la 31 mai 1901, să i se restituie obiectele trimise la Expoziție, „(...) ca să le putem expune, cel puțin, la Exposiția de finea anului curent, de órece la Paris, din causa negligenței amploianților (sic) au fost aruncate în fundul unui dulap de unde cu mare greutate le am putut scóte, și acésta după trecerea comisiunei examinatóre"[59]. Ministrul o pune în fața faptului împlinit comunicându-i, la 21 iunie: „(...) de órece acele obiecte sunt deja trimise la Muzeul de artă națională ce Ministerul va înființa la Bucuresci, nu se póte satisface cererea din menționatul raport"[60]. Directoarea școlii mai face o tentativă, cerând exponatele, măcar cât să le vadă publicul ieșean, după care promite că le va retrimite la București[61]. Dar rezoluția ministerială este categorică: „De oare-ce acele obiecte s'au trimis la Muzeul ce se instituie în București, nu se poate satisface cererea". Și astfel, niște obiecte care ar fi putut figura cu succes într-o expoziție școlară, sunt aduse într-un muzeu iar, după ce acesta va fi organizat pe baze științifice, vor fi risipite care încotro.

Ministerul Cultelor n-a găsit nici la mânăstiri o cooperare deplină. Starețul de la Neamțu cere, la rândul său, cele 5 scoarțe (și nu 4, cum s-a văzut mai sus) ce fuseseră adunate de Juan Alpar, în iulie 1899, pentru Expoziție, dintre care una, „cu pecete de ceară a mânăstirii datată 1374 (!)" care este în „inventarul și zestrea mânăstirii"[62]. Aceste scoarțe erau depozitate la Ministerul Domeniilor și doar Alpar le-ar fi putut identifica. Între timp însă acesta murise și Spiru Haret deleagă pe N. Rădulescu-Niger („de la dir. I")[63] să depisteze scoarțele, acesta fiind „în órecare mesură a cunóște acele scórțe, căci a fost în serviciul expoziției".

În această vreme, localul de la Monetărie era ocupat, fără nici o însărcinare din partea Ministerului, de către Th. Speranță (Speranția) cu al său „Museu de Etnografie Bucuresci" al cărui director se autointitulase. El intenționa să adune aici celebrele sale păpuși în costume naționale, ce-i soseau de la școlile primare unde trimisese o circulară în acest sens. Existența acestui muzeu este bizară prin faptul că, timp de 4 ani, el a funcționat ilegal fiind, în același timp, subvenționat de Minister... Avea, în afară de „director", un custode, în persoana lui Ilie Dumitrescu, cu o leafă de 50 lei lunar[64], și pentru care Th. Speranță cere să i se permită să poată locui „în corpul de case din mijlocul curții de la Museul Etnografic", unde „sînt nisce camere în care locuesc servitori de pe la Ministere"[65].

Directorul acestui „muzeu-fantomă" trimite nenumărate cereri lui Spiru Haret, aproape exclusiv în scopul obținerii de fonduri care, culmea, de multe ori, i se și aprobă ! Astfel, la 13 februarie 1901 cere bani pentru a confecționa 34 de etajere: 32 reprezentând fiecare câte un județ, una pentru Capitală și una „pentru materialul privitor la moravuri populare"[66]. Mai mult, el descrie Ministrului cum vedea realizarea acestor etajere: din lemn de brad, vopsit în negru. „Formatul etajerei rotund, la mijloc cu un stâlp 8/8 cu patru picioare pătrate, între poliți cu console." Înălțimea mobilei urma să fie de 2,45 m iar „în vîrful stîlpului, un steguleț 3 colori cu o placardă de tablă cu inscripția fie-cărui județu văpsit în ulei. Prețul unei etajere..... 25 lei"[67]. Sper că, până la urmă, puținii bani ai Ministerului nu au fost cheltuiți pentru un astfel de mobilier...

Fiindcă, în urma circularei de mai sus, învățătorii începuseră să trimită obiecte, Th. Speranță cere Ministrului, la 21 februarie 1901, să-i aprobe fonduri pentru a plăti un hamal care să le

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

transporte de la Poșta centrală la Ateneul Român, unde urmau să fie depozitate într-o primă etapă, înainte de a-și găsi locul pe etajerele muzeului[68].

Întrucât la numeroasele cereri de bani pe care le adresa Ministrului, acesta punea rezoluția că „se va achita din cheltuieli extraordinare" (dar de multe ori se întreba el însuși: „Din ce fonduri" ?), Th. Speranță cere aprobarea să se perceapă o taxă pentru vizitatorii muzeului său: 50 bani de persoană și 25 bani pentru copii, pentru „a ajuta la cheltuielile de întreținere și poate ar forma și un mic fond pentru achiziții de material nou"[69]. De taxe vor fi scutiți elevii „veniți in corpore" și învățătorii. De asemenea, o zi pe săptămână, intrarea va fi liberă. Faptul că Ministerul îi aprobă inițiativa (diminuând, e drept, prețul biletelor la 30 bani de persoană și la 15 bani pentru copii, duminica fiind intrarea gratuită)[70] a făcut ca unii cercetători să considere că la 1 iunie 1901 avem de-a face cu un Muzeu de Artă Națională oficial instalat în Șoseaua Kiseleff[71]. Într-adevăr, poate deruta pe oricine atitudinea ezitantă a lui Spiru Haret care subvenționa și recunoștea dreptul de funcționare unui muzeu despre care va cere lămuriri, cum se va vedea, abia în 1904.

Nu știu dacă biletele de intrare au fost profitabile, dar Th. Speranță face unele achiziții pe care le raportează Ministerului, ca aceea din 15 noiembrie 1901, menționată ca fiind compusă din „trei costume miniaturi". În realitate, din simpla citire a chitanțelor de 17,50 lei, plătiți pentru aceste obiecte, aflăm că ele erau: „1 păpușă țarină, 1 păpușă țar, 1 păpușă Napoleon"[72]...

Din fericire, ministerul se opune la alte „achiziții" ale directorului, care ceruse să i se transfere de la Facultatea de Științe din București, laboratorul „de fisică, gravitate, căldură, electricitate", câteva aparate scoase din uz: „o mașină electrică Ramsdan, un manometru cu aer comprimat și un condensator electric deteriorat"[73].

Tenace, Th. Speranță cere ca și „materialul de țeseturi și lucruri școlare, care a servit la expoziția de la Paris și acuma e depus la Școala profesională de la Șosea" să i se repartizeze, deoarece „este material propriu pentru acest muzeu"[74]. După ce Ministrul decide sec: „29 XI 1901. Nu se aprobă (ss) Haret", cere să i se facă un referat, care-l va informa că „obiectele școlare întórse de la Expoziție au fost trimise la Școla profesională de la Șosea și apoi predate d-lui Alpar, azi decedat, care fusese însărcinat de Dv. pentru a înjgheba un început de muzeu de artă națională. Dl. Speranță cere acum ca acele obiecte să fie date museului etnografic de sub conducerea sa"[75].

Edificat în sfârșit, Spiru Haret trimite adresa Nr. 12262 din 5 decembrie 1901 „D-lui Strîmbulescu, profesor la școla de bele arte. Loco" cu următorul conținut[76]:

„Ministerul nostru dorind să încépă un museu de artă națională cu obiectele care fuseseră trimise la Expoziția din Paris din 1900 și cari se află date în primirea Direcțiunei Școlei profesionale de fete instalată în locul fostei monetării a statului de la Șosea, însărcinase cu acésta încă din Iulie a.c. pe decedatul Juan Alpar acordându-i și suma de 3000 lei, pe care a primit-o dejá și din care D-sa avea să comande stelaje în valóre de 1000 lei, iar din restul de 2000 lei să cumpere obiecte pentru museu: stofe, broderii, țesături, costume, covoare, scórțe, precum și ori-ce obiect fabricat în țéră având un caracter artistic bine determinat, în gustul țérii.

În locul repausatului Juan Alpar, subscrisul are onóre a vă ruga să primiți în mod gratuit însărcinarea de a alcătui acel museu de artă națională. Și de óre-ce am rugat și pe d. profesor Ion Bianu, prin adresă specială, să urmărească întrebuințarea sumei de 3000 lei primiți de repausat în scopul dotării museului, subscrisul ve rógă, Domnule profesor, să luați înțelegerea în privința acestei cestiuni cu respunsul D-vóstră cât mai curând". Noul administrator al Muzeului va fi, deci, tot un pictor[77]. Aceasta nu însemna însă că muzeul lui Speranță părăsise localul; în iunie 1903 se mai trimeteau hârtii oficiale la Minister având antetul: „Direcțiunea Museului Etnografic din Bucuresci", purtând semnătura „Director Th. Speranția"[78].

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

O atitudine mai fermă a Ministerului apare la 3 octombrie 1903, când i se transmite: „Ministerul hotărând ca sala cea mare din localul școlii profesionale No. 3 să se pună la dispoziţiunea D-lui Ipolit Strâmbulescu pentru a așeza în ea muzeul de arte naționale, am onoarea a vă ruga să ridicați păpușele din acea sală“[79]. Nici acest ultimatum nu este în măsură să-l determine pe Th. Speranță să abandoneze localul. Ba, mai mult, el continua să primească salariu pentru „custodele“ său, cum reiese din cererea de ordonanțare a acestuia, trimisă în martie 1904 (!). Abia acum Spiru Haret cere lămuriri precise. El scrie pe marginea cererii: „20 III 1904. Se va libera (suma) însă servitorul va fi al museului de artă românească (sic), iar nu al celui etnografic, **care nu mai există** (sublinierea mea). Să mi se refere în ce chip d. Speranță a căpătat titlul de director al muzeului etnografic și dreptul de a cere plata de lefi“[80]. Pe verso, el scrie, la 24 aprilie 1904 (deci a ținut hârtia o lună până să ia o decizie !): „Museul etnografic nu are ființă: în locul unde erau păpușile s'a pus museul de artă națională. Servitorul depinde (de) acest museu și e pus sub ordinele D-lui Ip. Strîmbulescu, care va avea însărcinarea de a semna statul lui de prezență. (ss) Haret“. Și, pe același act, se află și explicația pe care funcționarul din Minister, Ștefan Popescu, o dă situației confuze ce a existat până la acea dată:

„**Referat**. Din lucrările aflate în dosarele Ministerului se constată că Dl. T. D. Speranția nu a avut nici un ordin expres, relativ la titlul de director al museului etnografic. D-sa în 1900 a presentat o cerere, împreună cu o circulară tip, prin care spunea că, în basa dorinței exprimate verbal de Dl. Ministru de a pune basele unui museu etnografic, să i se încuviințeze cererea de a invita învățătorii să colecționeze păpuși, care să represinte oamenii din localitățile cu portul de vară și de iarnă. Aceste păpuși să fie trimise direct D-lui Speranția, care a fost însărcinat cu păstrarea la Ateneu.

În 1901 se primesce (sic) la Minister nisce păpuși, confecționate de copií scólei froebeliene din Tulcea și urmând ca aceste păpuși să fie păstrate la Monetăria Statului, pentru museul pedagogic, s'a scris tot D-lui Speranția, ca să le aranjeze în local.

Toate lucrările acestea fiind sub conducerea directă a D-lui Speranția, D-sa în rapoartele pe care le înainta Ministerului, punea titlul «Direcțiunea museului etnografic Bucuresci», semnând în calitate de Director. Ast fel s'a continuat până în present.

(ss) Ștef. Popescu“[81].

Dacă atitudinea lui Th. Speranță poate fi caracterizată undeva între grandomanie și impostură, e de neînțeles cum ministrul Spiru Haret a putut tolera, timp de aproape patru ani, o situație ambiguă care, pe deasupra, era și păgubitoare pentru Stat (a nu se uita sumele plătite pentru salariu, întreținere, chiar și pentru unele achiziții).

Ipolit Strâmbulescu era cu totul altfel decât predecesorul (îl putem numi astfel ?) său. Pe lângă că era dotat cu o pregătire artistică ce nu trebuie neglijată (tablourile le semna, însă, Ip. Strâmbu), el își ia în serios rolul de organizator de muzeu (nu a fost niciodată numit director). În această calitate, face achiziții direct, prin numeroase deplasări pe teren. Ca primă acțiune, se duce la revizoratele școlare ale unor județe, pentru a explica învățătorilor care sunt criteriile de selecție a obiectelor ce trebuie adunate pentru muzeu[82]. Ministerul îl sprijină, după cum reiese din scrisoarea adresată la 3 martie 1904 Revizoratului școlar al județului Putna, în care cere să se dea o circulară învățătorilor din Vidra, Tulnici, Soveja, Răcoasa, Năruja, Paltin și Nerej (se remarcă faptul că acestea sunt printre cele mai semnificative localități din actualul județ Vrancea) ca aceștia să organizeze mici expoziții de artă populară în școli, astfel încât, când Ipolit Strâmbulescu va trece prin satele enunțate, să-și poată alege obiectele pentru muzeu, fără a mai pierde vremea cu depistarea lor[83]. Sistemul se pare că a dat roade, de vreme ce, la 7 octombrie 1905, Strâmbulescu roagă pe Ministru să ceară revizorului școlar din județul Vâlcea să-i dea concursul în deplasarea lui pentru achiziții[84]. Cât de

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

diferite erau aceste achiziții față de cele făcute de Th. Speranță aflăm dintr-un raport al cheltuielilor efectuate în anul 1904[85]:

„– 1 cămașă din Băbeni – Vâlcea (1,50 lei)

– 8 cămăși, 4 covoare, 2 ștergare, 1 cruce, 1 talger, 1 ciomag, 1 curea, 2 bucăți mânecă (altițe) și 2 tipare de cașcaval din Putna (228 lei)

– 5 cămăși, 4 broboade cusute cu mătase, două capete broboade, 2 ștergare, 2 cârpe în cornuri, 1 zavelcă. Din Vâlcea (127 lei)

– 14 șervete cusute, 2 covoare și 6 plăci fotografice – din Bucovina (56,60 lei)

– 9 cămăși, 2 chilimuri, 3 fote, 2 cârpe în cornuri, 1 valtrap, 1 furcă și mai multe petece – din Muscel (149,80 lei)

– 1 cămașă femeiască din jud. Bacău (6 lei)"

Lista completă a obiectelor achiziționate de Strâmbulescu și depozitate la Muzeu se află cuprinsă în procesul verbal pe care îl va semna împreună cu Al. Tzigara-Samurcaș, când acesta din urmă va prelua conducerea Muzeului de artă națională[86].

Obiectele adunate erau depozitate cu greu în localul fostei Monetării, din pricina păpușilor lui Th. Speranță. Strâmbulescu raportează[87]:

„Cât privește obiectele culese de mine le-am transportat și le-am aranjat într'o sală a Muzeului Etnografic, sala însă n'am putut-o încuia, după ordinul Ministrului, deoarece D-ul Speranța, Directorul Muzeului Etnografic, mi-a spus că trebuie să facă niște dulapuri pentru păpușile dăruite și care se află expuse acolo".

Ipolit Strâmbulescu este însărcinat de către Ministru și cu luarea în primire a obiectelor culese de C. N. Mihăilescu pentru Societatea „Furnica"[88]. Competent și riguros, pictorul semnalează:[89]

„(...) din această alegere a rezultat că mare parte din obiecte nu sunt potrivite pentru acest muzeu, fiind în majoritatea lor simple petice de diferite stofe sau pânze ce n-au nici un caracter artistic dar care ar fi interesante poate pentru vre-un muzeu industrial din punct de vedere al fabricațiunii lor. În consecință vă rog (...) a dispune să mi se arate ce să fac cu acele obiecte ce nu sunt potrivite a fi expuse în muzeul de artă națională".

În peregrinările lui prin Bucovina, Strâmbulescu a aflat despre inițiativa unui preot de țară, pe care i-a relatat-o „Părintele Marian" (Simeon Florea ?)[90] și anume: într-un sat, văzând că femeile au părăsit portul tradițional, preotul de aici a interzis hora satului până când fetele și femeile nu vor reveni la vechiul port, metodă ce a dat roade...

Pentru revigorarea industriei casnice, Strâmbulescu face unele propuneri concrete, pe care le prezintă Ministrului[91]:

„În legătură cu dezvoltarea industriei casnice la sate îmi iau permisiunea a supune aprecierii Domniei voastre următoarele:

a) Pentru studierea mijloacelor practice de lucrarea lânei și cânepei de către săteni, să se trimită câțiva specialiști în localități ca Cisnădie, Comitatul Sibiului și în alte părți destinate spre a afla care sunt mașinile, cele mai practice și mai simple de dărăcit, tors și țesut care ar putea fi întrebuințate cu succes și de țăranii noștri;

b) Să se procure câte un exemplar din acele mașini: să se deseneze și să se trimeată fiecărei școale de meserii modelele în desen, ca după ele să se facă în natură mai multe exemplare pentru vânzarea în expozițiile viitoare ale școlilor de meserii; de asemenea și teascuri de stors mustul fructelor și cuptoare sistematice de uscat fructele[92];

c) Să se înființeze pe lângă fiecare școală elementară de meserii câte un atelier practic unde elevii și absolvenții școalei să prefacă materiile prime aduse de săteni în pânză, dimie sau aba pentru îmbrăcat;

d) Să se înființeze câte o școală elementară de pomicultură și apicultură în fiecare județ de munte din regiunea dealurilor. Aici să se învețe păstrarea fructelor naturale sau uscate, precum și extragerea mustului din fructe.

Pe lângă îmbunătățirile vieții săteanului cred că prin aceste măsuri s'ar pune și o stavilă pânzeturilor și postavurilor străine, care fiind mai ieftine, s'au introdus așa de mult în îmbrăcămintea săteanului".

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Revenind la achizițiile lui Strâmbulescu, trebuie remarcat faptul că obiectele erau strânse din toate satele, nu numai dintre hotarele țării, ci și din acele teritorii locuite de români dar care, la acea vreme, se aflau încă sub stăpânire străină (Transilvania, Bucovina, Banat). Pentru documentare, Strâmbulescu pleacă patru zile la Viena, în decembrie 1903, ca să studieze „expoziția produselor casnice a locuitorilor din Galiția"[93], convins că aici va găsi și produse ale românilor din zonă, dar raportează, dezamăgit, Ministrului: „Expoziția permanentă sub formă de bazar mai mult, e făcută cu scopul de a vinde produsele țăranilor galițieni, ca din câștigul lor să dea de lucru mai departe producătorilor".

În Bucovina, cercetează colecția „Doamnei Buberl"[94], membră a Comitetului Societății femeilor române din Bucovina, iar în 1906 achiziționează 200 de piese (pe care le socotește a fi „foarte interesante") din colecția baronului Musteață, tot din Bucovina, care tocmai intenționa să le vândă Muzeului din Viena[95].

În 1905, la conducerea Ministerului Cultelor și al Instrucțiunii publice este numit Mihail Vlădescu, care va continua politica lui Haret: înzestrarea Muzeului și cu produse realizate de elevii școlilor primare. El tipărește o „adresă circulară", pe care o trimite tuturor revizorilor școlari din țară, ca aceștia, la rândul lor, s-o transmită învățătoarelor din sate:

„Doamnă învățătoare, Prin adresa No. 37219 din 3 Iulie 1904, vi s'a pus în vedere să cereți elevelor D-voastră, în decursul acestui an școlar, să înceapă fiecare, pe un petec de pânză, toate râurile și puii cei de demult, ce se vor găsi pe acasă sau pe aiurea (...) toate având, dacă se poate, o vechime mai mare de 30 de ani (...). Izvoadele acelea începute au menirea să fie păstrate ca modele în Muzăul de Artă Națională (...)"[96].

După părerea mea, această metodă putea fi folositoare în măsura în care se urmărea stabilirea unui repertoriu al ornamentelor, însă în nici un caz „petecele" trimise nu puteau să reprezinte piese demne de a figura într-un muzeu de artă populară.

În anul următor, M. Vlădescu trimite o nouă circulară către învățătoare (2 mai 1905) pentru a cere elevelor să facă „izvoade de cusături", reamintindu-le cerințele. El promite și premii pentru acele învățătoare „care vor fi lucrat cu mai multă tragere de inimă"[97].

În general, răspunsurile sunt destul de descurajante. De la școala rurală din Bogdana, județul Tutova, de pildă, Ministrul primește: „Cu toate cercetările mele, nu sa (sic) găsit în localitate podoabe naționale de natura, felul și vechimea celor cari tratează ord. No. 37219 din 3 iulie 1904"[98]. La fel, din comuna Iaza, județul Ialomița[99].

În fața acestei situații, G. Sterian, „sfetnicul" multor miniștri, arată la 3 mai 1905 că această metodă nu a dat rezultat pentru că „lucrările acestea, oricât de restrânse ar fi ele, necesitează cheltuieli și unei învățătoare nu i se poate pretinde să rupă o sumă, fie și mică, din modestul ei salar. Cât despre părinții fetelor, nici nu trebuie să vorbim, față de marea lipsă prin care au trecut"[100]. Sterian sugerează ca primăriile să fie acelea care să subvenționeze acțiunea și să instituie, ca stimulent, mici premii pentru învățătoarele cu cele mai bune rezultate. Ca urmare, învățătoarea din comuna Pașcani, județul Suceava trimite pentru Muzeu o fotă datând din anul 1827, o cămașă din 1850 și un ștergar din 1859, pentru care primește mulțumiri scrise din partea Ministerului[101].

Învățătoarea Paulina Răuțescu, din Novacii Gorjului, donează o cămașă „veche de 74 de ani", arătând că a înțeles care erau cerințele Ministerului și, în consecință, va pretinde elevelor sale să copieze izvoadele[102].

O a treia circulară este trimisă la 8 august 1905, cerând ca modelele pentru Muzeu să fie culese până la 1 septembrie[103]. Dar acțiunea se desfășura anevoios, revizorul școlar din Muscel arătând că, din 26 de învățătoare, doar 10 i-au trimis materialul și cere avizul Ministrului „de a sancționa pentru neglijență"[104].

Muzeul, chiar dacă nu era întemeiat oficial, funcționează aproape normal. Prin Decretul Re-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

gal Nr. 2304, C. Petrescu este numit pe post de arhitect al Muzeului de Arte Naţionale, cu începere de la 1 aprilie 1905[105], dar în mai 1906, îl găsim trecut pe un stat de plată ca desenator şef, alături de D. Pecurariu (desenator) şi C. Săvulescu (gardian)[106]; aşa cum am văzut, prestaţia lui Ipolit Strâmbulescu era neremunerată. Voluntariatul său dă, în schimb, roade, ceea ce determină pe G. Sterian să roage pe Ministru să-l menţină pe „Ipolit Strâmbulescu, profesor la şcoala de Bele-Arte din Bucureşti, care a fost însărcinat până acum cu dirijarea Muzeului de Artă Naţională, cu cercetarea şi cumpărarea de ţesături şi alte rămăşiţe de Artă Naţională mai mulţi ani de-a rândul şi-a îndeplinit această misiune cu multă râvnă şi pricepere“[107]. Aşa cum era de aşteptat, Ministrul acceptă propunerea de a-l menţine pe post şi Strâmbulescu se va ocupa în continuare de Muzeu până când, în bugetul Casei Artelor, se prevede înfiinţarea, la 1 octombrie 1906, a unui „Muzeu Etnografic, de artă naţională, artă decorativă şi industrială“[108], al cărei director va fi numit Al. Tzigara-Samurcaş. Muzeul de la Şosea se născuse...

Stîlp al casei Mogoş
(desen O. Roguski, 1928)

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Capitolul al III-lea : Muzeul de la Șosea

Expoziția „jubiliară" din 1906 ar fi putut fi un imbold pentru înființarea mult așteptatului Muzeu de Artă Națională deoarece, printre numeroasele obiecte expuse, figurau și cele confecționate cu mult simț artistic în gospodăriile sătenilor noștri.

„Nu avusesem încă nici o manifestare de mare importanță aici în țară, pentru noi și pentru străinătate în care să ne prezentăm cu plenitudinea mijloacelor noastre de stat modern"[1]. Un stat modern înțelegea, acum, să pună la curent publicul cu creațiile tradiționale astfel că, pe lângă obiectele confecționate ad-hoc, în școli sau diverse societăți culturale, în pavilioanele Expoziției apar și produse autentice, cu adevărat valoroase.

Expoziția, deschisă în timpul guvernării conservatoare a lui Gh. Gr. Cantacuzino, dorea să omagieze împlinirea a 40 de ani de la suirea pe tron a domnitorului Carol de Hohenzollern și, în același timp, a 25 de ani de la întemeierea Regatului României, moment din care, într-adevăr, ne puteam considera un stat modern.

Pentru organizarea expoziției a fost desemnat Ion Lahovary (ministru al Domeniilor), cunoscut a fi un bun gospodar și un fin intelectual, iar calitatea de comisar al Guvernului a primit-o Dr. C. Istrati. Terenul a fost ales sub dealul Filaret, o zonă mlăștinoasă pe vremea aceea, străbătută de o șosea țărmurită de copaci, care trecea pe lângă fântâna cu renumita „apă de Filaret". Era unul dintre locurile de petrecere la iarbă verde a bucureștenilor în secolul trecut.

Planul general al Expoziției a fost realizat de francezul Redon (în unele acte numele este ortografiat și „Redont"), un cunoscut arhitect peisagist[2].

Clădirile, deși ridicate în pripă, pe timp de iarnă, erau sugestive („cula") sau chiar monumentale („Palatul Artelor"), fapt ce l-a determinat pe Dr. Istrati să propună ca, după demontarea Expoziției, întregul complex să fie transformat într-un muzeu „al trecutului nostru", cu secțiile de cultură, armată, arte frumoase, etnografie și economie[3]. Împotriva acestui proiect (care, pe lângă că ar fi însemnat să adăpostească obiecte de valoare în clădiri inadecvate, ar fi întârziat, dacă nu zădărnicit, construcția unui adevărat muzeu, clădit special în acest scop) s-au ridicat atât G. Sterian, administratorul Casei Artelor[4], cât și Al. Tzigara-Samurcaș[5], care reușesc ca propunerea lui C. Istrati să nu fie pusă în aplicare.

De fapt, cel puțin pentru domeniul care ne interesează, Expoziția din 1906 a fost un fiasco. „Căci lipsa totală de discernământ în alegerea obiectelor și prin lipsa și mai regretabilă de gust care a predominat la orânduirea lor, dovada a

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

fost făcută de marea deosebire între intențiile d-lui doctor (Istrati) și realizarea lor", constata Al. Tzigara-Samurcaș în anul următor[6]. Acesta îl mai acuză pe fostul Comisar de vânzarea către particulari a celor mai caracteristice obiecte, deși acestea fuseseră rezervate pentru a intra în patrimoniul viitorului muzeu de la Șosea. Însuși Dr. Istrati „s-a îmbogățit" prin darurile obținute de la unii expozanți, sau prin cumpărarea (sub preț, desigur) a unor obiecte[7], alcătuindu-și o importantă colecție „pe urma și în dauna Expoziției", evaluată la 300.000 lei[8]. Sumă deosebit de mare, dacă ne gândim că întreaga colecție de tablouri ale lui N. Grigorescu (150 piese) a fost vândută de către urmașii săi Statului, la prețul de 200.000 lei.

Nici eforturile unor mari artiști de a da un caracter solemn Expoziției („Pentru încheierea Expoziției, D-l. G. Enescu a compus un hymn pentru muzica militară și chor", iar „cu execuțiunea părței de chor s'a însărcinat Dl. Kiriac"[9]) nu au putut șterge impresia de slabă organizare. Într-o telegramă a Prefectului Poliției, D. P. Moruzi către Ministerul Instrucțiunii publice se arăta că sosesc învățători din toate părțile și „nimeni nu se ocupă de ei", iar „oamenii umblă pe drumuri". Un grup de 87 de învățători au fost cazați o noapte la compania de sergenți, ca să nu fie lăsați să doarmă în stradă[10].

Organizatorii Expoziției s-au compromis și prin nerestituirea obiectelor către proprietarii lor, scuzându-se că „s-au zăpăcit și nu se mai pot găsi"[11]. Din cauza aceasta, Al. Tzigara-Samurcaș, devenit acum director de muzeu, se plângea că întâmpină reale dificultăți în atât de necesarele achiziții făcute pe teren: „Și-a pierdut țăranul – și cu drept cuvânt – orice încredere în noi și, de frică de a nu fi despoiat, nici nu consimte să mai arate cel puțin obiectele vechi sau de valoare ce propunem să-i cumpărăm"[12].

Într-un fel era normal să se piardă obiectele; s-au trimis, pe lângă cele de valoare, uriașe cantități de produse realizate de elevii școlilor primare – caiete de compuneri, de caligrafie sau obiecte de genul: „coadă de pensulă, toc de scris, purtător de pachet (?), bețișor rotund pentru flori"[13] etc., fiecare școală din țară fiind obligată să participe cu exponate.

Și astfel, în loc ca Expoziția de la Filaret să fie o „repetiție generală" pentru înființarea Muzeului, mai mult a reușit să compromită o idee atât de generoasă.

Proiectul unui început de muzeu la fosta Monetărie a Statului era, așa cum am văzut, mult mai vechi, dar problema se pune în mod oficial abia în 1905, prin ședința Consiliului de Miniștri din 21 iulie, când Mihail Vlădescu, ministrul Instrucțiunii, este autorizat „a face lucrările de amenajare a localului fostei Monetării a Statului, în vedera instalării Școalei de Arte Frumoase, Muzeului Etnografic și Muzeului de Artă națională, lucrări urcându-se la suma totală de 50.000 (cinci zeci mii)"[14].

Această casă, ce fusese cândva Palatul Mavrogheni (din care se mai vedeau urme „în sala cu stâlpi și volte din corpul mijlociu al clădirei"[15]) a fost cedată de către Ministerul Finanțelor celui de Culte prin anul 1902, cum își mai amintea Al. Tzigara-Samurcaș, „acte despre acestea neexistând la Muzeu"[16].

Pentru a putea funcționa, clădirea a trebuit să fie restaurată, adăugându-i-se și câteva încăperi. Ca arhitect, care să răspundă de aceste operațiuni, a fost numit N. Gabrielescu, același care, în iulie 1905, era trimis în țară de către Minister să fotografieze monumentele și obiectele „prezentând un interes istoric și artistic național" și pentru care „.... i-a acordat un credit de Lei 2.500 ce se vor preleva din sumele de la art. 42 din budgetul Casei Școalelor"[17].

Acesta, pentru a termina cât mai grabnic construcția, cere Ministerului să i se aprobe unele modificări de materiale: înlocuirea grinzilor din fier cu altele, din lemn, să se renunțe la cărămida smălțuită, a cărei procurare ar fi durat foarte mult timp (și, în plus ar fi fost prea scumpă) și să se recupereze cărămida veche, de la zidurile demolate[18], cereri ce nu sunt însă acceptate de Minister. Cu toate acestea, devizul a fost depășit (terminarea clădirii a costat 56.299,09 lei) fi-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

indcă arhitectul Gabrielescu a executat și unele lucrări ce nu primiseră aprobarea. Ce reprezenta această diferență, ca valoare, se poate deduce dintr-un document, din care reiese că, pentru modificarea intrării la Muzeu, s-au cheltuit 450 lei[19]. Cam atât despre restaurarea clădirii, arhivele neoferind amănunte în plus, în afară de desenele referitoare la schița unei vitrine[20] și detaliul de la balustrada scării ce ducea la etaj[21].

Clădirea fiind pregătită, nu mai trebuia decât să fie numit un director care să se ocupe de organizarea colecțiilor sale. Acesta a fost Al. Tzigara-Samurcaș. Înaltul Decret Regal Nr. 2777, din 13 iulie 1906, la articolul al II-lea, prevedea: „D. Al. Tzigara-Samurcaș se numesce, pe ziua de 1 Octombre 1906, ca director al muzeului etnografic de artă națională, artă decorativă și artă industrială în postul înființat prin budgetul curent"[22].

Din cauza unor greșeli (cred) de tipar, apar unele neconcordanțe în privința datei emiterii Decretului, așa cum este ea menționată în *Muzeografie Românească* și în *Memoriile* lui Al. Tzigara-Samurcaș.

În prima lucrare (p. XVIII) este trecută data de 10 octombrie 1906, în vreme ce în *Memorii*, vol. I, p. 211 este vorba de 13 iulie 1906 și publicat în *Monitorul Oficial* din 13/31 iulie. Ceea ce mi se pare ciudat este faptul că în *Muzeografie Românească*, care a fost tipărită în 1936 (deci în timpul vieții autorului), o zi atât de importantă pentru el, dacă nu ar fi fost exact datată, am fi găsit-o corectată la sfârșitul volumului, la errata. Pe de altă parte, în *Memorii* este evidentă eroarea cu privire la data publicării în *Monitorul Oficial* (13/31 iulie !). După cum se știe, diferența dintre calendarul iulian („stil vechi") și cel gregorian („stil nou"), pentru secolul nostru este de 13 zile. Prin urmare se poate vorbi fie de 13/26, fie de 18/31. Bineînțeles că unica soluție pentru elucidarea problemei datei emiterii Decretului este cercetarea documentelor oficiale din arhive pe baza cărora se poate stabili data cu precizie: Decretul a fost „dat în Castelul Peleș la 13 iulie 1906" și apare în Monitorul Oficial nr. 88 din 18/31 iulie 1906. (În *Memorii*, la p. 211, este menționată eronat și pagina din Monitorul Oficial: 3527, în loc de 3537.)

O confuzie a fost creată și de faptul că Decretul este emis cu câteva luni înainte de instalarea lui Al. Tzigara-Samurcaș ca director. El va scrie: „... preluarea direcției noului muzeu prevăzută fiind pe ziua de 1 octombrie, am căutat să întrebuințez vacanța de vară spre a vizita muzeele din sudul Dunării"[23].

La 17 iulie 1906[24], Al. Tzigara-Samurcaș primește și adresa oficială din partea Ministerului, prin care i se comunică numirea: „Domnule, Avem onoare a vă face cunoscut că, în urma recomandațiunei subsemnatului, ați fost numit, prin Înaltul Decret Regal sub No. 2777, pe ziua de 1 Octombrie a.c. ca director al Muzeului etnografic, de Artă Națională, Artă Decorativă, Artă Industrială în postul înființat prin budgetul curent. Cu acest prilej vă mai facem cunoscut că, de pe acum chiar, sînteți însărcinat a îngriji de acest muzeu precum și de chestiunele relative, făcîndu-ne toate propunerile ce veți socoti de nevoe pentru propășirea instituțiunei. p. Ministru (s.s) D. Hurmuzescu, Administrator, (s.s) G. Sterian". Și este adresată „Domniei Sale Domnului Al. Tzigara-Samurcaș, Intrarea Nordului, 2 Loco".

Ecoul acestei numiri apare și în presă, semnificativ fiind un articol din *Viața literară* din 23 iulie 1906 care arată că: „A făcut o bună impresie numirea d-lui Al. Țigara-Samurcaș în postul de «director al muzeului etnografic de artă națională, artă decorativă și artă industrială». Muzeul de fapt nu există decât în stare embrionară, în câteva camere părăginite din localul vechiu al Monetăriei de Șosea, dar sperăm că prin priceperea și hărnicia d-lui Țigara, se va înființa de-a binelea și se va deschide în vre-un local mai corespunzător".

Cum, deocamdată, de un local „mai corespunzător" nu putea fi vorba, nou-numitul director cere Ministrului, la 5 septembrie 1906: „Pentru a putea începe instalarea Muzeului a cărui direcțiune ați bine-voit a-mi încredința, am onoarea a vă ruga să bine-voiți a dispune să mi se predea aripa stângă din clădirea Monetăriei, împre-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

unã cu cele trei săli construite din nou într'acest scop"[25].

La această cerere, el atașează și schița de plan executată de arhitectul N. Ghika-Budești și face referiri la viitoarea construcție a noului local, planurile fiind „astfel concepute ca lucrările să se poată repartiza pe trei exerciții bugetare succesive, ușurând ast-fel acordarea creditelor necesare"[26].

Câte „exerciții bugetare" vor fi fost necesare pentru realizarea proiectului se va vedea în capitolul următor...

Ministrul Cultelor, convins că este necesară construirea unei noi clădiri, adecvate Muzeului (cea actuală fiind insuficientă ca spațiu), notează pe marginea hârtiei lui Al. Tzigara-Samurcaș, în aceeași zi „se aprobă cererea pentru a se preda aripa stângă împreună cu tot museul de arte decorative și cu lăzile din materialul adunat din țară pe comptul Ministerului, precum și cel reîntors din Paris.

Pentru facerea planurilor și devizului complectei clădiri a Museului se însărcinează Dl. arhitect Ghica N. în condițiunile obicinuite acestor fel de lucrări".

Prin ordinul nr. 1240/19 septembrie 1906, Al. Tzigara-Samurcaș este înștiințat că „Dl. Ministru v-a aprobat în totul raportul D-voastră No. 4 din 5 septembrie 1906", iar prin cel cu nr. 1241/19 septembrie 1906, arhitectului Ghika-Budești i se cere să facă planurile și devizul noii construcții[27]. Ordinul ministerial este reiterat la 17 octombrie (nr. 1551), prin care i se pun la dispoziție lui Al. Tzigara-Samurcaș, pentru Muzeu, „întreaga aripă stângă a clădirii fostei Monetării a Statului de la Șosea, precum și cele trei săli construite pentru acest scop" și este rugat să procedeze la instalarea colecțiilor în încăperile ce-i stau la dispoziție[28].

După cum se poate constata, cu excepția ordinului de mai sus, toate actele la care m-am referit au fost emise înainte de data la care Al. Tzigara-Samurcaș devenea **oficial** director al Muzeului, perioadă în care el „își pregătește terenul". Dar în Arhivele Naționale există și un document datat 5 iulie 1906[29] (deci, anterior cu 8 zile Decretului de numire), în care Ministrul se adresează „D-lui Alex. Tzigara-Samurcaș Directorul Muzeului Etnografic, de Artă Națională, Artă Decorativă și Artă Industrială". M. Vlădescu nu se îndoia că, în urma propunerii sale, numirea lui Al. Tzigara-Samurcaș era iminentă. Pentru a-l pregăti în activitatea ce-i incumba, îi comunică: „În calitate de Director (...) aveți și obligațiunea de a cerceta și aduna materialul necesar pentru alcătuirea colecțiunilor Muzeului, transportându-vă în acest scop în localitățile din toată țara. Ori de câte ori veți crede de cuviință a vă deplasa pentru acest sfârșit (traducerea lui „fin" din limba franceză în sensul de „scop", n.m.) și veți avea nevoie de concursul autorităților, veți bine voi a vă prezenta Prea Sfinților Episcopi, D-lor Prefecți, Părinților Protoerei, D-lor Revizori, precum și alte autorități pe care le rugăm prin aceasta să bine voiască a vă da tot concursul pentru îndeplinirea misiunii Dv." Același sistem funcționase, cu bune rezultate, și în vremea lui Ipolit Strâmbulescu.

Odată instalat în postul de director al Muzeului, Al. Tzigara-Samurcaș este preocupat de completarea colecțiilor acestuia. La 19 octombrie 1906 el cere Ministrului (care aprobă) ca toate obiectele de la Muzeul de Antichități, care aveau legătură cu specificul noului muzeu să fie cedate acestuia din urmă, pentru a constitui un început de fond al colecțiilor. „Numai în cazul când ați bine-voi a aproba atât de întemeiata cerere de față, aș putea să mă oblig ca în cel mai scurt timp, chiar și cu modestele mijloace ce-mi sunt puse la dispoziție, să alcătuiesc în noul local un Muzeu, în care să se poată înfățișa, după cum se cuvine, bogățiile noastre naționale, cari azi sunt încă atât de desconsiderate tocmai pentru că nu sunt în de ajuns de cunoscute"[30].

În noul local, o anume „Doamnă Stramms" ocupa un spațiu pe care refuza să-l elibereze, împiedicând pe director să-și organizeze muzeul pe care-l luase în primire. El adresase numeroase cereri către Minister pentru a dispune evacuarea chiriașei, dar a cărei prezență este consemnată și

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

la 22 octombrie 1907[31], dată după care, nemai existând nici un document care să se refere la această problemă, se poate trage concluzia că diferendul cu D-na Stramms a fost, în sfârșit, rezolvat. Dar, oricum, Al. Tzigara-Samurcaș nu considera această situație decât ca fiind provizorie. Muzeul instalat în localul fostei Monetării, chiar dacă era vorba de o construcție renovată și mărită special în acest scop (în ciuda aprecierii de „camere părăginite", făcută de autorul articolului din ziarul amintit), nu trebuia să reprezinte, în viziunea directorului său, decât o etapă premergătoare construirii unui adevărat palat, conceput după cele mai moderne principii muzeografice și care să poarte pe drept numele de Muzeu Național. De aceea nu trebuie să ne mire faptul că, la foarte scurt timp de la preluarea funcției de director al micului muzeu, Al. Tzigara-Samurcaș nu se mulțumește cu această stare și scrie un lung și argumentat memoriu Ministrului (nr. 11/24 noiembrie 1906)[32], prin care atrage atenția asupra necesității începerii construcției noului muzeu:

„Domnule Ministru, Lipsa unui Muzeu național este o rușine, de care cu toții ne dăm seama. Înființarea unei asemenea instituțiuni se impune cât mai grabnic. Mândria națională nu ne îngăduie să mai rămânem și în această privință într'o vădită inferioritate față de vecinii noștri mai tineri și mai de curând intrați în rândul statelor civilizate. Căci cu mâhnire trebuie să constatăm că Bulgarii ne-au întrecut în această ramură a activității culturale. În mai puțin de zece ani, ei au înjghebat un admirabil muzeu de antichități și un nu mai puțin prețios Muzeu de etnografie și artă națională. Sârbii de asemenea ne-au depășit. Nu mai vorbesc de muzeele Ungurilor, pe cari cu greu putem năzui să le ajungem vre o dată. Cauzele ne existenței unui muzeu național nu este, după cum s'ar putea crede, lipsa de fonduri. Căci de fapt s'au cheltuit sume cu mult mai mari de cât ar fi fost necesare, ca să fim cel puțin la nivelul vecinilor noștri. Am dovedit aiurea cum, în răstimp de șapte ani numai, s'au risipit în socoteala muzeului peste două milioane, fără să ne fi ales cu ce-va. Starea tristă de azi e rezultatul lipsei de control în cheltuieli și mai ales cu lipsa unei directive în lucrări. S'a cheltuit orbește, fără a se avea un plan bine hotărît, la îndeplinirea căruia să fi lucrat toate guvernele cari s'au succedat. Pentru ca pe viitor să nu se făptuiască aceleași ne ertate greșeli, am onoarea a vă supune, potrivit ordinului verbal ce mi-ați dat, aci alăturata schiță de program:

În vederea întemeierii unui Muzeu Național ar trebui luate următoarele dispozițiuni:

1.) Să se aducă la îndeplinire despărțirea Muzeului de antichități de cea a Muzeului de artă națională potrivit hotărîrei deja luate, de dl. Ministru Vlădescu, pe baza raportului subsemnatului, înregistrat sub nr. 2731 din 23 octombre 1906, în care se arată nevoea și avantajele acestei măsuri. Separațiunea de alt-fel nu ar constitui de cât intrarea în legalitate, de oare ce prin buget se prevede un Muzeu de antichități cu totul deosebit de cel de artă națională și etnografie, care depinde de Casa Artelor. Primul, servind studiilor universitare, își are locul nemerit în palatul Universității, pe când cel de al doilea trebuie să fie în strânsă legătură cu Școala de arte frumoase.

2.) Pentru ca noul Muzeu să se înfățișeze în mod demn, trebue să aibă un local propriu, potrivit cerințelor cu totul speciale ale Muzeografiei moderne. Într'acest scop, Dl. Ministru Vlădescu, pe baza raportului subsemnatului a însărcinat, prin adresa nr. 1241 din 19 septembrie 1906, pe Dl. Arhitect Ghika-Budești, ca în înțelegere cu subsemnatul să facă planurile Muzeului, ce urmează să se ridice în locul fostei Monetării a Statului. Alăturata fotografie dă vedere fațadei clădirei, concepută în stil românesc și executată în peatră și cărămidă aparentă. Din schița de plan se vede economia clădirei: muzeul ar ocupa partea din'spre Șoseaua Kisseleff și cele două aripi alăturate. Catul de jos al fațadei ar fi rezervat Bibliotecii și Administrației, iar în sălile de sus, având la mijloc o boltă, s'ar instala arta religioasă, care ar forma secțiunea cea mai însemnată a Muzeului. Celel'alte secțiuni s'ar in-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

stala în cele două aripi ale clădirei. În curtea centrală, îngrădită de un pridvor circular cu arcade, s'ar adăposti obiectele cari nu au nevoie de vitrine. Această curte, amintind arhitectura Monastirilor noastre, ar oferi prin contrastul verdeții un prea plăcut loc de odihnă și reculegere pentru vizitatori. Legătura între Muzeu și școală se face prin amfiteatrul, ce ar servi și pentru cursurile Școalei și pentru conferințele Muzeului. Partea de vest a palatului ar fi rezervată Școalei de arte frumoase și decorative.

Executarea acestui palat ar necesita suma de 900.000 lei ce s'ar putea repartiza pe două sau chiar trei exerciții bugetare consecutive. Adaog, ca termen de comparație, că Bulgarii clădesc actualmente o Școală de Arte frumoase, care singură costă 1.000.000.

3.) Pentru sporirea colecțiunilor și salvarea cât mai grabnică a rămășițelor artei românești, ce s'ar mai putea găsi, ar trebui mărite fondurile bugetare destinate într'acest scop. Bugetul Muzeului de Artă Națională, care azi este de 12.000 lei, ar trebui ridicat, în primii ani cel puțin, la 30.000 lei. Bugetul s'ar repartiza ast-fel:

Pentru completarea colecțiunilor, întreținerea lor, călătorii de cercetări, publicații etc .....20.000 lei

Pentru personal, în loc de 8.340, cât e bugetul actual, s'ar înscrie cifra de .....10.000 lei

Și anume:

1 Director a 200 lei lunar .....2.400 lei
1 Secretar-contabil a 150 lei lunar ...1.800 lei
1 Desenator a 150 lei lunar.....1.800 lei
1 Asistent a 150 lei lunar .....1.800 lei
2 Servitori a 80 lei lunar.....1.600 lei(?)
Uniformele personalului.....500 lei

Total.....30.000 lei

Realizându-se reformele aci pe scurt indicate s'ar pune temeliile trainice ale unei instituțiuni demnă să reprezinte trecutul artistic al poporului român.

Cred că anul jubiliar nu s'ar putea încheia mai demn de cât înființându-se această instituție culturală. Și întru glorificarea Aceluia, care timp de 40 de ani a fost călăuza poporului românesc în evoluția sa culturală, noua instituție ar fi pe drept botezată: MUZEUL CAROL I.

Director, (ss) Al. Tzigara-Samurcaș"

Acest adevărat program este doar începutul unui lung șir de lupte duse de Al. Tzigara-Samurcaș spre a-și vedea Muzeul construit, demers pentru care nu va cruța nici un efort, redactând nenumărate cereri, memorii sau proteste adresate Ministerului, implorând acordarea de fonduri necesare. Același lucru îl va face și în aproape toate lucrările pe care le va publica de acum încolo. Această luptă va dura, așa cum se va vedea în capitolele următoare, câteva decenii și, de fapt, nu se va încheia decât odată cu moartea sa.

De altfel, chiar în anul următor (la 8 noiembrie 1907), când la conducerea Ministerului Cultelor va reveni Spiru Haret, directorul Muzeului îi trimite și acestuia un memoriu aproape identic[33] cu acela din 24 noiembrie 1906. Atâta doar că, pentru a capta interesul (și bunăvoința) Ministrului, Al. Tzigara-Samurcaș prezintă niște sume exagerat diminuate față de cele inițiale (bugetul Muzeului i se părea suficient de 25.640 lei, iar costul construcției viitorului local nu s-ar ridica decât la 400.000 lei). El spera prin aceasta că Haret, sedus de modestia proiectului, s-ar angaja la demararea sa iar costurile suplimentare ce vor apărea inevitabil pe parcurs, vor fi plătite din cine știe ce fonduri extraordinare, mizându-se pe ideea de bun simț că o construcție deja începută, ar fi păcat să se abandoneze din cauza lipsei de bani. În vederea atingerii scopului său, Al. Tzigara-Samurcaș nu ezită să-și flateze ministrul, amintindu-i că a pus „baza acestui muzeu încă din anul 1900", deși în 1910 îi va nega acestuia vreun merit, afirmând că muzeul a fost înființat grație inițiativei exclusive a lui M. Vlădescu[34].

Oricum, până la construirea noului Muzeu Național, directorul nu neglijează pe cel ce, deocamdată, îi fusese pus la dispoziție și se ocupă serios de colecțiile sale. Una dintre primele măsuri pe care le întreprinde este luarea în posesie a materialului deja existent (cel strâns cu destulă

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

trudă de Strâmbulescu), fapt consemnat în următorul proces verbal[35]:

„Astăzi 25 Nov. 1906 subsemnații Ipolit Strîmbulescu, Profesor, și Al. Tzigara-Samurcaș, Directorul Muzeului de etnografie și Artă națională, numit prin adresa Nru. 945 E/17 iulie 1906, întrunindu-ne în localul Muzeului de la Șoseaua Kisseleff Nru. 3, am procedat la predarea colecțiunilor Muzeului și neexistând nici un fel de inventar, catalog sau registru al colecțiunilor s'a urmat ast-fel:

Ambii fiind de față s'au revăzut toate obiectele existente și după ce s'au clasat în șapte secțiuni s'au numărat și s'au trecut în alăturata listă care cuprinde 103 numere. După o nouă revizuire s'a stabilit lista definitivă, care s'a făcut în triplu exemplar, din care una a fost predată Dlui. Strâmbulescu spre descărcare, alta D-lui Tzigara-Samurcaș, iar a treia pentru Arhiva Muzeului alăturându-se la acest proces verbal. O altă listă specifică mobilierului ce s'a luat în primire precum și instrumentele.

S'a (sic) mai predat de Dl. Strâmbulescu și 59 acte referitoare la Muzeu. Făcut în triplu exemplar astă-zi 25 Noembrie 1906.

(ss) Al. Tzigara-Samurcaș

(ss) Ip. Strâmbulescu."

Inventarul ne pune în fața unei cantități deloc neglijabile de obiecte pentru înjghebarea unui început de muzeu. De asemenea, din cercetarea inventarului, reiese faptul că interesul față de produsele artistice ale țăranilor români a fost extins în toate zonele locuite de aceștia, incluzându-se Bucovina, Transilvania sau Banatul. Doar din Basarabia nu există nici un obiect. Aici situația era diferită întrucâtva (fapt ce s-a întâlnit și cu ocazia Expoziției de la Filaret): locuitorii din Basarabia se aflau în fața unui mai mare risc de a fi persecutați de către autoritățile rusești, în cazul contactelor cu conaționalii lor de peste Prut.

Pentru a concepe un istoric al Muzeului (cât de util mi-ar fi fost!), dar și pentru îmbogățirea arhivei, Al. Tzigara-Samurcaș ia legătura cu Th. Sperantia, căruia îi scrie, la 9 aprilie 1907[36]:

„În vederea inaugurării Muzeului de etnografie și artă națională, dorind să fac un istoric al acestei Instituțiuni și știind că la început D.Voastră ați avut o însărcinare relativă la muzeul etnografic, Vă rog să binevoiți a ne pune la dispoziție dosarele, care negăsindu-se în arhivă, presupun că au rămas la D.Voastră, ear în lipsa acestora să binevoiți a-mi da lămuririle ce cunoașteți asupra însărcinării ce ați avut și cari ne sunt cu totul incomplecte, după urmele de scripte și socoteli ce am găsit". Din păcate, pesemne că Th. Sperantia nu a răspuns solicitării lui Al. Tzigara-Samurcaș și proiectatul istoric al Muzeului rămâne sub forma unei lăudabile intenții.

Tot pentru recuperarea unor exponate interesante pentru Muzeu, directorul său roagă pe Spiru Haret să-l ajute în căutarea obiectelor ce fuseseră semnalate de Juan Alpar. În urma intervenției Ministrului, este însărcinat I. Niculescu, fost revizor școlar în județul Putna, prin 1903, care-i comunică lui Al. Tzigara-Samurcaș[37] că a găsit în comuna Vidra, la o rudă a pictorului, „o scoarță mică, cât fața unui birou obicinuit, cu colori foarte vii, în care dominea ca ornament rombul", „2 sau 3 velințe din colori închise (se zice că erau făcute pentru o Expoziție de la Paris)" și o colecție de câteva fotografii. Mai auzise, fostul revizor școlar, că și la Focșani ar fi o rudă a lui Alpar, care mai posedă scoarțe de la el. Nu le-a văzut, însă, ca să nu „deștepte vre-o bănuială" ...Este clar că acest Niculescu era un outsider; este amuzant, însă, cum descria dimensiunile scoarței („cât fața unui biurou obicinuit"). Pentru un birocrat ce fusese, mobila respectivă era o unitate de măsură, la fel cum, pentru japonezi, proporțiile locuinței lor erau calculate după mărimea-standard a tatami-ului.

Rezultatele trudei lui Al. Tzigara-Samurcaș se fac simțite. La 8 noiembrie 1907, el scria Ministrului Haret[38]: „de când subsemnatul am fost însărcinat cu direcțiunea Muzeului, am făcut tot ce mi-a stat prin putință, în limitele micului buget de care dispuneam ca să dau un avânt mai mare acestei instituțiuni. În timp de abea un an am reușit să ridic la 4480 numărul obiectelor din 1580 câte am luat în primire. De altă parte am

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

câștigat încrederea deosebitelor persoane particulare, cari au pus la dispoziția noastră obiecte de interes artistic și etnografic, cedate în formă de împrumut, cele mai multe ne-au fost cedate de D-na Elisa I. Brătianu și D-na Lucia Romanescu." Trebuie remarcat că o mare parte din aceste obiecte împrumutate au fost, în final, dăruite Muzeului[39].

Colecția îmbogățindu-se, era absolut necesară alcătuirea unui catalog al Muzeului, pentru a cărui tipărire și ilustrare, Directorul cere 2.000 lei de la Minister[40].

Inaugurarea oficială a Muzeului fusese fixată pe data de 6 mai 1907[41], dar amânarea „s'a făcut subt motivul de a ne da timp să încorporăm în Muzeu și obiectele de la Expoziție" (de la Filaret)[42], arată Al. Tzigara-Samurcaș într-un raport către Minister. Din păcate, o adevărată inaugurare nu va avea loc niciodată. Nici Muzeul „Carol I", din noua clădire de la Șosea, nu va putea fi deschis cu fastul ce i se cuvenea, găsindu-se mereu motive pentru amânarea acestui eveniment solemn.

Referindu-se la Muzeul de la Monetărie, Al. Tzigara-Samurcaș va nota în memoriile sale: „De o inaugurare nu putea fi vorba, și totuși se făcu pe neașteptate. La 17/30 aprilie 1907, el fu vizitat – se poate zice inaugurat – de regina Elisabeta cu înscrierea în cartea de aur a următoarelor rânduri de încurajare: «Din trecutul strămoșesc să renască arta noastră viitoare" (ss) Elisaveta.»"[43] Ea era însoțită de Principele moștenitor Ferdinand și de Principesa Maria cu oaspeții lor, Marele duce de Mecklenburg și soția acestuia, Elisabeth.

Muzeul etnografic și de artă națională era acum unanim apreciat. Eforturile lui Al. Tzigara-Samurcaș erau recunoscute chiar de către ziariștii liberali care, trecând peste puternicele convingeri conservatoare ale directorului, inserau la 6 iunie 1907, în *Voința națională*[44]: „... noul director într-un timp foarte scurt și dispunând de fonduri restrânse, a reușit să strângă o mare varietate de obiecte, încât azi se poate vorbi de un serios început de muzeu etnografic".

Dar publicul nu se putea bucura pe deplin de frumusețea lucrurilor expuse, fiindcă Al. Tzigara-Samurcaș, conformându-se părerii sale că „gata niciodată nu se poate spune că este un muzeu"[45], cere aprobarea Ministerului să facă unele transformări în cele trei săli de la etaj, din aripa stângă a Monetăriei, urmând parcă destinul Muzeului: de a fi un permanent șantier. El cere, la 16 iulie 1907[46]:

„I. Să se deschidă două uși de comunicare în zidurile ce despart actualmente cele trei săli din catul de sus,

II. Să se cimenteze coridorul catului superior,

III. Să se instaleze sobe de teracotă atât în sălile de jos cât și în cele corespunzătoare de sus. Pentru a se evita pericolul incendiului precum și pentru o mai bună menținere a curățeniei sălilor, ar fi de dorit ca gurile sobelor să nu fie în săli ci în coridoarele de-alungul acestora.

IV. Tot în măsura de siguranță contra incendiului se impune instalarea unui rezervoriu de apă în catul superior în locul actualelor latrine. Dela acest rezervoriu s'ar instala guri de foc atât în sălile de jos cât și de sus.

V. Să se zidească ușa ce desparte actualmente sălile de jos ale Muzeului de depozitul de cărți al Academiei române, și aceasta ca măsură de izolare în caz de incendiu.

VI. Să se repare șghiaburile de scurgerea apei depe acoperiș (...) La cele trei săli ale Muzeului trebue deasemeni astupate găurile făcute în zid de etagerele Școalei de Arte frumoase, precum și spoirea din nou a localului."

Aceste săli la care se referea Al. Tzigara-Samurcaș erau cele de curând puse la dispoziția Muzeului, în urma câștigării conflictului cu directorul Școlii de Arte frumoase, conflict despre care va fi vorba puțin mai departe. Dar, parcă urmărit de ghinion încă de la început, localul va suferi stricăciuni și în urma cutremurului din noiembrie 1907, ce se vor remedia abia în cursul anului 1909[47].

Fiindcă Muzeul nu are fonduri suficiente, directorul său caută să le completeze prin „sponsorizare" (cum am spune astăzi) din partea Pri-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

măriei. „Într'acest scop – scria el primarului Capitalei – îmi permit a Vă adresa cererea de a înscrie în bugetul comunei o subvenție anuală."[48] Cunoscând, din cercetarea altor documente de arhivă, parcimonia municipalității Bucureștiului, mă îndoiesc că această cerere a fost rezolvată favorabil. Dar încercarea trebuia făcută, Al. Tzigara-Samurcaș dovedindu-se, prin tenacitatea cu care știa să bată la cele mai diverse uși, a fi un bun „manager" (oricât de nepotrivită ar fi întrebuințarea acestui termen modern).

Conflictul cu G. D. Mirea

Am văzut că, prin ședința Consiliului de miniștri din 21 iulie 1905[49], se hotărîse ca în același local al fostei Monetării să funcționeze împreună atât Muzeul, cât și Școala de Arte Frumoase. Directorul acestei școli era pictorul G. D. Mirea, iar cursul de estetică și istoria artei îl preda Al. Tzigara-Samurcaș. Soluția era nefericită: funcționarea a două instituții în aceeași clădire, cu atât mai mult cu cât temperamentul vulcanic al directorului Muzeului era cunoscut de mult timp.

Motivul discordiei l-au constituit cele trei săli de la etaj, în care G. D. Mirea instalase un atelier de sculptură, în vreme ce Al. Tzigara-Samurcaș le revendica pentru Muzeul său, drept care le și ocupă. În legătură cu dreptul de folosință a acestor încăperi, Mirea face, în 1906, mai multe rapoarte la Minister (nr.146/12 octombrie, 152/20 octombrie, 167/7 noiembrie, 194/11 decembrie).[50]

În cel din 20 octombrie 1906[51] se plânge că „D-Al. Tz. Samurcaș ne somează pe de o parte a evacua atelierele secțiunei de sculptură, iar pe de alta zăvorește nu numai numitele ateliere, dar și ușile trecerei în curte și spre poarta principală, isolându-ne cu desăvârșire de întreaga clădire." Și conchide: „Am înțeles (...) că numai lipsa de bună cuviință și respect ce are față de direcțiunea acestei școli, dar și resultatul erórei în care se găsește, luând atelierele secțiunei noastre de sculptură, drept săli de muzeu, pentru niște produse industriale casnice, ce D-sa consideră drept artă națională." O atare bagatelizare a Muzeului o încearcă și în alte scrieri oficiale către Minister, referindu-se la „(...) modesta colecțiune ce posedă (Muzeul), nerăspunzând scopului și pomposului titlu ce poartă, nu prezintă deocamdată nici un fel de interes de oarece produsele casnice ale țăranilor noștrii (sic) prezentate cu toată demnitatea sub adevăratul lor nume de către Societăți economico-sociale puse sub augustul patronagiu al M.S. Reginei și A.S.R. Principesei României, satisfac cu prisosință necesitățile unui asemenea muzău."[52] În altă parte, G. D. Mirea își exprimă părerea despre inutilitatea muzeului cu și mai multă violență, așa cum reiese din textul reprodus în *Muzeografie Românească* (p. 42): „Există deja muzee – scrie d-sa – știința etnografică urmând în mod firesc să-și aibe locul său în Muzeul de Zoologie (!), iar arta națională în muzeul de antichități, unde ea este încă de mult prezintată cu toată demnitatea." Lipsa de bună credință este evidentă și comentariile sunt de prisos.

În apărarea sa, Al. Tzigara-Samurcaș arată că, prin decizia din 5 septembrie 1906, confirmată prin adresa 1551/7 octombrie 1906[53], i s-a predat, pentru Muzeu, aripa stângă a fostei Monetării și „cele trei săli construite în acest scop". Rezultă, deci, că nu erau atribuite atelierului de sculptură. Directorul școlii însă a încuiat coridorul de acces la toate sălile, așa cum aflăm și din „colorata" declarație a lui C. Săvulescu, „custode" (de fapt, îngrijitor) al Muzeului[54]: „Domnule Director, Subsemnatul C. Săvulescu custodele Museului de Artă Națională, cu respect vă fac cunoscut că în ziua de 13 Octombre 1906 sa presentat la acest Museu Dlu Gr. D. Mirea Directorul scólei de Bele Arte și mia cerut cheia de la coridorul care corespunde cu cele dóue salóne ale Museului și care chee mio încredințasăți Dvoastră și eu nevoind ai da acea chee spuindui Dlui Mirea că am ordin de la D voastră să nu dau cheia la nimeni, Dsa a insistat ca săi dau acea chee, iar eu văzând că am să fiu lovit a trebuit să io dau și eam și dato pentru ca eu să nu

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

fiu insultat și lovit, căci Dlu Mirea mia zis și cuvântul: că nu mieste rușine să nui dau cheia. Al D voastră supus serv (ss) C. Săvulescu

Dsale Domnului Director al Muzeului de Artă Națională București."

Al. Tzigara-Samurcaș își încheie plângerea astfel[55]: „În caz că d-sa (Mirea) nu mi-ar da satisfacțiunea la care am dreptul (prezentarea de scuze, nota mea), vă declar printr'aceasta că mă văd nevoit a'i retrage toată stima și considerarea ce'i datoram atât ca coleg și director al școalei de arte frumoase cât și ca om onest și bine crescut"...

Îngrijorat de amploarea pe care o lua conflictul, în care fusese angrenat chiar și personalul de serviciu, Ministrul desemnează pe G. Sterian[56] să facă o anchetă, în urma căreia, lui Al. Tzigara-Samurcaș i se dă câștig de cauză. Consiliul Permanent al Ministerului Cultelor și al Instrucțiunii publice, prin adresa nr. 766/22 noiembrie 1906, hotărăște[57]: „Administrația Casei Artelor va designa camerile în cari să se instaleze Școala de arte frumoase și va comunica d-lui director Mirea, ca pe viitor, în rapoartele ce le va înainta Ministerului, să întrebuințeze expresiuni, cari să nu poată fi privite ca ofensatoare, de către colegii d-sale profesori."

Dar G. D. Mirea încearcă să-l atace și pe alte căi pe adversarul său, profitând că, din punct de vedere didactic, Al. Tzigara-Samurcaș îi era subordonat. El îl reclamă pe acesta la Minister[58] că profesorul de estetică și istoria artei „nu a ținut prelegeri în tot semestrul I-iu al acestui an școlar, din care causă nu a putut ține examenul cuvenit – la 16 Januarie – călcând ast-fel regulamentul școalei cât și deciziunea Consiliului profesoral din 3 Decembrie 1906 (...) D-l Al. Tz. Samurcaș a fost călăuzit de aceleași sentimente ca și anul trecut, când în toată durata anului școlar n'a făcut mai mult de 14 lecțiuni în loc de 47 cât era obligat să facă". (În alt raport[59] scria că norma era de 46 lecții...).

În răspunsul său, Profesorul arată Ministrului că, într-adevăr, 11 elevi l-au reclamat direcțiunii școlii, la 3 martie 1907, că acesta „a exclus cu totul" cursul de estetică dar că, în realitate, nu numai că acest curs a fost predat, dar unii dintre reclamanți au fost examinați, obținând chiar note.

Lupta pentru ocuparea celor trei încăperi continuă și în 1907, când G. D. Mirea somează din nou pe directorul Muzeului să elibereze o parte din aripa dreaptă a clădirii pe care – spune el – „D-nia Voastră continuați a ocupa din încăperile acestei aripi, fie ca locuințe pentru servitorii muzeului D.Voastre fie ca magazie de combustibil etc."[60]

Diferendul se stinge în vara lui 1907. La 15 iunie, Al. Tzigara-Samurcaș cere Ministerului (prin Raportul nr. 96) ca, pe lângă aripa stângă a Monetăriei Statului, să i se atribuie și „cele trei săli corespunzătoare din catul întâi, ocupate în prezent de atelierele școalei de Arte frumoase."[61] El arată că școala are și alte săli, împrăștiate în mai multe localuri: pe strada „Himistului", două săli din Muzeul Aman, ca și sala de cursuri teoretice de la Ateneu, precum și întreaga aripa dreaptă de la Monetărie, „actualmente ocupată numai de locuințele particulare ale D-lui Director Mirea", în care s-ar putea instala atelierele (sălile aveau dimensiuni de 12x8 m), mai ales că și înainte au fost ateliere, ale școlii profesionale. „Mai mult încă, două din săli, lungi de peste 9 m sunt cimentate, au lumina expusă spre Nord, au canal de apă și s-ar preta foarte bine pentru ateliere de sculptură."[62]

În fața acestor argumente, Ministerul, prin adresa din 20 iunie, face cunoscut lui Al. Tzigara-Samurcaș: „(...) aprobăm ca cele trei săli ale clădirei, aflătoare deasupra încăperilor de sub direcțiunea Dv. să servească tot pentru Muzeu. Am dat în acest scop Direcțiunei Școalei de Arte Frumoase ordinele cuvenite pentru strămutarea atelierelor în cele-l'alte încăperi ale clădirei, precum și a vă preda Dv. localurile menționate mai sus."[63]

Acest regretabil conflict (care, după părerea lui Al. Tzigara-Samurcaș, a fost alimentat din umbră de mai vechiul său inamic, Dr. Istrati[64]) odată stins, relațiile dintre cei doi foști adversari redevin normale. Al. Tzigara-Samurcaș va avea grijă ca, în viitorul Muzeu „Carol I", să fie prevă-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

zute săli a căror înălțime era calculată special pentru a fi expuse picturile înalte de 6 m ale lui Mirea. De asemenea, întors de la Stockholm în 1909, îi oferă directorului Școlii de Arte Frumoase două albume cu 80 de stampe după tablouri celebre, pentru care acesta îi va scrie: "(...) am onoarea a Vă aduce viile mele mulțumiri pentru acest frumos dar și a Vă înștiința că am dispus înventarierea lor în numărul uvrajelor bibliotecei acestei școale."[65] În *Convorbiri literare* din aprilie 1910, Al. Tzigara-Samurcaș scria despre „(...) d-l Mirea, reprezentantul nostru necontestat al artei ajunsă la cea mai desăvârșită maturitate. Fiecare din operele sale e caracterizată prin factura robustă a unei picturi largi și sănătoase."[66] Și exemplele pot continua.

*

Muzeul Etnografic și de Artă Națională, îmbogățit cu cele trei săli ce i se cuveneau, era „gata instalat" încă din 1907, dar nu putea fi încă inaugurat și deschis publicului nici în februarie 1908, de data aceasta „din cauza lipsei de personal supraveghetor"[67]. Această amânare *sine die* să fi fost, oare, o stratagemă a lui Al. Tzigara-Samurcaș ? Să fi intuit el că, dacă s-ar fi consacrat un muzeu improvizat, autoritățile ar fi neglijat construirea unuia mai adecvat, dar și mai costisitor, bazându-se pe principiul „național" că „merge și așa"? Or, păstrând caracterul de provizorat al muzeului găzduit în câteva încăperi (și acelea împărțite cu o altă instituție), directorul său își păstra speranța că proiectul de a ridica un palat avea mai multe șanse să nu fie abandonat. Este o ipoteză, iar argumentele ei constau în aceea că pretextele succesivelor amânări ale inaugurării sunt dintre cele mai futile: completarea colecțiilor cu materialul de la Expoziție, lipsa personalului de supraveghere etc. De altfel, raportul lui Al. Tzigara-Samurcaș către Ministru, scris la 14 noiembrie 1908, mi se pare cât se poate de edificator[68]:

„Rămâne dar ca ideea clădirei unui local propriu să fie cât mai curând realizată. Și nu trebuie pierdut din vedere că orice amenajare s'ar face actualului local fie unei alte clădiri, nu ar ocaziona decât noi cheltuieli până la rezolvarea definitivă a problemei, care nu poate fi alta decât clădirea unui local propriu. Cerințele muzeografiei moderne sânt astăzi atât de numeroase și bine stabilite, încât cu prea mari greutăți și enorme cheltuieli s'ar putea amenaja un local vechiu în vederea unui Muzeu. În cazul special a (sic) unui Muzeu național românesc, ar trebui ca și exteriorul clădirei să fie conform conținutului, adică în stil românesc."

Dar, până la realizarea acestui deziderat, Al. Tzigara-Samurcaș înțelegea să-și gospodărească micul muzeu de care beneficia deocamdată: în toamna anului 1908 se intervine la Direcțiunea Generală a Poștelor pentru a dispune instalarea unui post telefonic la Muzeu[69]. În noiembrie 1909 se aprobă ca instalația de curent electric (asigurată de Societatea A.E.G.) să fie racordată la Muzeul de Istorie Naturală[70]. Dar, în ianuarie următor, Ministerul revine asupra ordinului (în urma protestelor lui Gr. Antipa) ca racordarea conductelor electrice ale Muzeului de Artă Națională cu rețeaua principală să se facă printr-un branșament de la instalația electrică a Muzeului de Istorie Naturală, deoarece această operațiune ar fi provocat stricăciuni la clădirea acestuia din urmă[71].

Prin adresa nr. 119 din 14 noiembrie 1908[72], Al. Tzigara-Samurcaș cere Ministerului fondurile necesare pavării curții Muzeului. El argumenta cererea astfel: „Semnalez (...) faptul că cu ocazia vizitei A.S.R. Principesei Maria, automobilul princiar s'a scufundat în pământul moale, neputând fi scos decât cu mare greutate." Bineînțeles că sosirea banilor s-a lăsat așteptată, ceea ce-l face pe directorul Muzeului să revină (adresa nr. 2/4 aprilie 1909)[73], oarecum îngrijorat. El arată că la fel s-a întâmplat și „cu prilejul vizitei A.S.R. Principelui Ferdinand și al A.S.I. Principelui Kuni în ziua de 18 martie trecut (...). Urgența unor asemenea lucrări se impune cu atât mai mult acum, cu cât trebue să avem în vedere o eventuală vizitare a Muzeului cu prilejul venirei în Capitală a A.S.I. Principelui de Co-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

roană al Germaniei." De acest argument va ține cont Ministrul care, gândind probabil la imaginea grotescă a viitorului împărat al Germaniei ce coboară, din automobilul său împotmolit, direct în familiarul nostru noroi, aprobă grabnic suma de 2582,20 lei pentru pavarea buclucașei curți.

În această curte, Al. Tzigara-Samurcaș va expune patru cruci vechi din piatră ce se aflau pe jumătate în pământ pe diverse străzi ale Bucureștiului: Șoseaua Ștefan cel Mare nr. 104, Str. Matei Voievod nr. 130 (cruce datată 1858), Șoseaua Filantropiei (datată 1726) și Str. Cazarmei nr. 53 (având înscris anul 1669)[74]. Ele sunt obținute de către Muzeu cu sprijinul primarului Capitalei, căruia Al. Tzigara-Samurcaș îi mulțumește într-o scrisoare trimisă la 9 decembrie 1910[75]. În 1948, când Muzeul se va numi „de Artă și Arheologie", directorul său de acum, George Oprescu, va cere ministrului Artelor să aprobe (la 6 aprilie) ca „Direcțiunea Arhitecturii să se ocupe de ridicarea crucilor de piatră și instalarea lor în altă parte a curții", confiscându-le, bineînțeles, locul de onoare de care se bucuraseră aproape 40 de ani. Oprescu atrăgea atenția că „pentru afectarea acestei operații trebuește multă atenție, unele cruci având o bază foarte grea, ajungând la greutatea totală de peste o tonă."[76] Se pregătea curățarea terenului pentru cei ce se vor instala pe de-a întregul în Muzeu și care nu ar fi suportat prezența la loc vizibil a unor cruci, fie ele și vechi de sute de ani...

*

Muzeul de la Monetărie a întreținut relații strânse și cu alte muzee din țară și din străinătate. În unele scrieri ale lui Al. Tzigara-Samurcaș se vădește interesul acestuia față de dezvoltarea mișcării muzeografice din țară. Deși preocupat – s-ar părea că exclusiv – de finalizarea Muzeului Național, el va avea totuși timp să viziteze muzee etnografice, de curând create în România. În acest sens, relațiile sale cu Muzeul din Sf. Gheorghe sunt cunoscute. Dar colaborări fructuoase a avut și cu muzeele din străinătate, încă de la instalarea sa în postul de director. De fapt, chiar predecesorul său, Ipolit Strâmbulescu, „delegat al ministerului pentru alcătuirea Muzeului de artă națională"[77] colabora cu muzee similare din străinătate. Astfel, el anunță pe Ministru, la 25 aprilie 1906, că a primit o scrisoare „de la directorul Muzeului național din Sofia, D. Marinoff, relativă la posibilitatea Muzeului nostru de a se înșela în achiziționarea unor obiecte vechi bisericești, care se fabrică în Capitala Bulgariei actualmente și cari sunt foarte anevoe de recunoscut că nu sunt veritabil antice."[78] În același timp, el cere să se atragă atenția și directorului Muzeului de Antichități asupra pericolului existenței unor asemenea falsuri.

Pentru menținera unor bune relații cu muzeele străine, Al. Tzigara-Samurcaș achiziționa și „dublete" ale pieselor din colecție, menite să fie schimbate cu alte obiecte din străinătate.

Voi exemplifica doar prin câteva cazuri de schimburi între muzee, culese din Arhiva Muzeului Țăranului Român. La 7 august 1909, Spiru Haret îi comunică directorului Muzeului: „Avem onoarea a vă face cunoscut că Ministerul a aprobat raportul Dvs No. 55 și vă autorizăm ca din dubletele acelui Muzău să alegeți câte-va exemplare mai caracteristice pe cari să le trimiteți Muzăului Etnografic din Paris (Palais du Tocadéro)"[79]. Trebuie menționată precizarea Ministrului făcută în finalul adresei: „Vă rugăm însă, ca în schimb să cereți Guvernului francez, ca obiectele românești să fie separate de cele ungurești și puse la un loc cu obiectele ce se vor trimite de Dv." În felul acesta se încerca să se corecteze eroarea pe care o comisese viitorul Musée de l'Homme, când expunea de-a valma obiecte românești și ungurești. Era epoca în care confuzia nu se referea doar la numele capitalelor celor două state...

Asemenea schimburi au avut loc și cu alte muzee de peste hotare: „Directorul Ermitagiului Imperial din St. Petersburg" roagă pe directorul Muzeului de artă națională „să-i cedeze exemplarele duble."[80]

Tot grație colaborării cu străinătatea, la 9 septembrie 1909 sosesc de la Berlin „15 mane-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

chine artistice pentru costumele naționale din Muzeu."[81]

Al. Tzigara-Samurcaș vedea îmbogățirea patrimoniului muzeal realizată pe trei căi: achiziții, donații și împrumuturi de obiecte. Încă de la începutul activității sale de director, el cere, la 4 ianuarie 1907, aprobarea administratorului Casei Artelor, G. Sterian ca, pentru cât mai grabnica deschidere a Muzeului, în condițiile unei colecții relativ modeste, să poată expune și obiecte primite sub formă de împrumut de la particulari. Dar, pentru a nu se repeta tristele experiențe dobândite cu ocazia expozițiilor din 1900, 1901 și 1906 când mulți posesori nu și-au recuperat obiectele, Al. Tzigara-Samurcaș cere o „întărire oficială" pentru ca proprietarii să-și recapete exponatele la cerere, chiar și „în cazul unei schimbări de personal în conducerea Muzeului"[82]. Cu toate aceste măsuri de protejare a drepturilor colecționarilor, un dezacord se produce chiar cu același G. Sterian, care cere, la 17 iunie 1908, să i se restituie „colecțiunea de oale" pe care o împrumutase Muzeului și acum îi era necesară pentru pregătirea cursului său. Cererea se lovește de refuzul directorului care stabilește că „oalele reclamate de Dl. Sterian fiind dăruite Muzeului și ca atare trecute în inventarul Muzeului sub 1591-1618, cu mențiunea donatorului, nu se pot restitui."[83]

Multe obiecte expuse au fost împrumutate de la Elisa I. Brătianu care achiziționează întreaga colecție de piese românești din Transilvania ale lui D. Comșa din Sibiu. „Această frumoasă colecție, în valoare de peste 10.000 lei, neputând fi cumpărată din bugetul de 2.000 lei de care dispunea Muzeul nostru, căruia se oferise, era să treacă la Pesta, dacă nu s-ar fi salvat de către d-na Elisa I. Brătianu", arăta Al. Tzigara-Samurcaș în 1910[84]. Soția fostului președinte al Consiliului de miniștri împrumută Muzeului, pentru expunere, o bună parte din colecția de curând dobândită, împrumut ce se va transforma în donație efectivă. „Numai prin mărinimia d-sale, Muzeul se mândrește azi cu câteva frumoase exemplare ale acelei colecții", scria, cu gratitudine, Al. Tzigara-Samurcaș în același loc, arătând totodată că exemplul său a fost repede urmat „și de alte persoane binevoitoare, care au dăruit sau au cedat numai Muzeului, sub formă de împrumut, obiecte românești din colecțiile lor particulare."[85] Și urmează o listă, deloc completă, ce cuprinde 68 de asemenea „persoane binevoitoare". Cel mai impresionat a fost de gestul moșnenilor Ștefan și Constantin Negrescu din Bălănești Gorjului care au donat „o troiță monumentală și foarte caracteristică, pe care au însoțit-o de un act de danie cu următorul cuprins: «Însufleți de ideea înființării Muzeului de artă națională, sincer povestitor al trecutului nostru frumos, și doritori a contribui și noi cu cât puterile ne ajută la ridicarea unui asemenea templu măreț al românismului, dăruim cu toată dragostea, în sus zisul scop, această cruce de lemn, făcută de strămoșii noștri în 1842 și găsită azi pe moșia noastră.»"[86]

Pentru a-și înjgheba începutul colecției, Al. Tzigara-Samurcaș atrage atenția autorităților responsabile că în mai multe instituții ale Statului se găsesc obiecte al căror loc s-ar fi cuvenit să fie în Muzeu. El îi scrie lui Spiru Haret, la 2 aprilie 1907, adică la 6 luni de la numirea sa că „(...) în diferite birouri ale Ministerului și din Administrația Casei Bisericii și a Școalelor se află, după cum vă este bine cunoscut, desenuri sau gravuri, proprietate a Statului.

Unele din ele, pe lângă sau chiar în afară de merite artistice, au incontestat un interes documentar foarte însemnat, fiind sau vechi copii după monumente din țară sau reprezentarea unor scene din viața culturală de odinioară.

Considerând că locul unor asemenea tablouri sau gravuri e mult mai nimerit într'un muzeu de cât ca simplă decorație în birouri administrative, vă rog a mă autoriza să fac o alegere de asemenea lucrări, pe cari în urmă să binevoiți a le dărui Muzeului de Artă Națională. Ast-fel numai, aceste documente ar fi puse în lumina ce li se cuvine și ar servi pentru folosința obștească."[87] Deși, incontestabil, formulările lui Al. Tzigara-Samurcaș aveau darul de a-i face doleanțele cât

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

mai convingătoare, în acest caz, răspunsul Ministrului, prin rezoluția sa este evaziv: „12 IV 907. D. Tz. le va vedea și ne va face un referat, dupe care vom hotărî. (ss) Haret." Cu tenacitatea sa proverbială, care nu de puține ori a iritat pe diverșii miniștri ai Culturii care s-au succedat, Al. Tzigara-Samurcaș nu se lasă înfrânt de lipsa de precizie a lui Spiru Haret și, doar la câteva zile, îi scrie din nou, sugerându-i o altă sursă (gratuită) de îmbogățire a colecției Muzeului[88]:

„Pe urma Expoziției Generale din vara trecută au rămas, după cum cunoscut vă este, în fostul Palat al Artelor o mulțime de obiecte din care unele au fost dăruite, cele mai multe însă au fost cumpărate de Stat.

În această colecțiune se află o mulțime de obiecte etnografice, cari intră în cadrul Muzeului de Etnografie și artă națională.

De oare ce Dl. Dr. Istrati însuși în raportul ce a adresat în calitate de Comisar general, în luna Ianuarie, Ministerul instrucțiunii publice, (sic) prevedea că obiectele cu caracter etnografic să fie trecute în Muzeul de artă națională dependinte de departamentul D-voastră și aflând că acum Ministerul domeniilor ar fi dispus să ne cedeze acele colecțiuni, vă rog să binevoiți a interveni în acest sens.

Trebuie să adaog că pentru Muzeul de Artă națională nu am putut cumpăra de la Expoziție absolut nici un obiect, de oare ce, după ce în urma unei cereri mi se permisese să fac alegerea, toate obiectele desemnate de mine pentru muzeu au fost reținute la expoziție și mi s'au înapoiat chiar banii pe cari apucasem să-i plătesc pentru unele obiecte.

Interesul comun fiind ca aceste obiecte să fie adunate la un loc, pentru că numai ast-fel se poate prezinta în mod demn arta românească, cred, Domnule Ministru că veți binevoi a acorda înalta D-voastră aprobare raportului de față."

De data aceasta Al. Tzigara-Samurcaș a avut succes, Ministrul scriind în stilul său lapidar, pe nota marginală: „19 IV 907: Se va interveni. (ss) Haret." Și intervenția sa a fost fructuoasă, întrucât directorul Muzeului este anunțat că Ministrul Domeniilor, prin adresa nr. 37276/15 mai 1907, a ordonat delegatului însărcinat cu „liquidarea socotelilor Expoziținei din 1906" să predea Muzeului obiectele cu caracter etnografic rămase în Palatul Artelor de la Filaret[89].

Tot în această perioadă, Muzeul primește donații și din partea Regelui Carol I, față de care Al. Tzigara-Samurcaș își manifestă recunoștința într-un articol scris special în acest scop, în *Convorbiri literare* din mai 1907 și intitulat „Muzeul primește daruri regești". În arhiva Muzeului Țăranului Român se află scrisoarea primită din partea bibliotecarului Regelui, care-i comunică lui Al. Tzigara-Samurcaș[90]:

„Maison de S.M. le Roi, Bucuresci 29 aprilie 1907.

Domnule Director, Din Inalt ordin am onoarea a ve remite aci alăturat:

1.) Un „Album Național", cuprinzând 14 cromolitografii după aquarele de Szathmari

2.) Un album „România" conținând 70 fotografii după natură, executate tot de Szathmari, pe care Maiestatea sa Regele a binevoit a le dărui pentru Muzeul de etnografie și artă națională.

3.) O colecție de fotografii de furci etc, încredințată Maiestății Sale de către Dl. Comșa pentru a fi depusă la acelaș Muzeu și pe care am fost însărcinat să vi o transmit împreună cu cele de mai sus."

În legătură cu colecția de furci de tors a lui D. Comșa, a devenit celebră cea obținută de Al. Tzigara-Samurcaș în niște împrejurări mai puțin obișnuite, pe care le relatează în memoriile sale[91]: „Caracteristic e cazul furcii de tors a lui D. Comșa – Sibiu, de care nu aș fi amintit dacă el nu ar fi divulgat în ziarul «Minerva» din 24 oct. 1909, sub titlul: «100 coroane pentru o furcă». Iată cum s-a atins acel preț fabulos pentru atunci, «aflându-se în Sibiu pentru a aduna obiecte, directorul Muzeului din București dorea, între altele, o anumită furcă pe care posesorul refuza să o vândă. Revenit însoțit de Anton Mocsonyi, Comșa, cu gând de a nu vinde furca, ceru prețul exagerat de 100 de coroane, pe care însă Mocsonyi plătindu-le, directorul muzeului

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

își văzu dorința împlinită.» Splendida furcă, datată din 1897, înfrumusețată cu cele mai bogate izvoade de crestături, face fala Muzeului, eternizând numele donatorului, fiind reprodusă sub nr. 27 din lucrarea mea: «Izvoade de crestături ale țăranului român» din 1928."

Tot în arhiva Muzeului Țăranului Român se află și o copie a scrisorii de mulțumire trimisă de Al. Tzigara-Samurcaș generosului donator[92]:

„12 oct. 1909. D-lui A. Mocsonyi de Foen.

Mă grăbesc a vă exprima cele mai călduroase mulțumiri pentru frumosul dar ce ați făcut Muzeului nostru. Nu numai minunata lucrare a furcei ce ne-ați dăruit dar și împrejurările particulare în care mulțumită numai mărinimiei D-V. acest frumos obiect a putut intra în colecția noastră, contribuie a da acestei donațiuni o însemnătate cu totul particulară." Evident, Al. Tzigara-Samurcaș își exprimase mulțumirile și în mod direct, prin viu grai, căci doar fusese de față în momentul cumpărării obiectului. El nu uită, însă, revenit la București, să le transmită și în scris, fiindcă buna creștere era caracteristica unor cărturari ai vremii.

Deși, „colecționarul" prof. D. Comșa cumpăra obiecte (sunt convins că în schimbul a câtorva „crăițari"), pentru a le revinde la prețuri cu mult mai mari (în cazul menționat mai sus, depășind chiar limitele), valoarea incontestabilă a pieselor achiziționate de acesta îl determină pe Al. Tzigara-Samurcaș să se „aprovizioneze" în continuare de la el. Dovadă este și scrisoarea lui Comșa redactată la „Sibiu 7 Decembrie V(ăleat) 1909"[93]:

„Mult Stimate Domnule Director ! Având neapărată și foarte grabnică trebuință de bani, Vă rog să binevoiți a'mi trimite, cât mai în grabă, restul de 1200 lei pentru obiectele ce V'am vândut pe seama museului etnografic.

Este ușor de înțeles că am continuat a strânge încrestături așa că în prezent am acasă vre-o 25 piese exclusiv vechi și alese cu îngrijire, în vre-o 4-5 călătorii." Așadar, colectarea de piese etnografice din Transilvania devenise, pentru prof. D. Comșa o activitate deosebit de lucrativă, reușind să și „stocheze" marfa.

Din fericire, au existat și persoane sau instituții care au făcut daruri Muzeului fără altă recompensă decât satisfacția de a contribui la îmbogățirea acestui unic lăcaș de cultură. Printre aceștia, preotul Emilian Micu din Lugoș oferă („face don") la 6 februarie 1908 „două objecte vechi numite «tulben» care poartă femeile la Belinț."[94] Cu trei zile înainte, Al. Tzigara-Samurcaș îi scrisese „D-lui Titu Maiorescu, Str. Mercur 1, loco":

„Primind din partea Dv. Pentru Muzeul de artă națională rarul și interesantul «Album moldo-valaque» din 1848 precum și 41 litografii din Albumul lui Raffet din 1837, cu vederi din țară, mă grăbesc a Vă exprima viile mulțumiri pentru prețiosul dar cu care ați binevoit a onora tânăra noastră instituție."[95]

Donații soseau și de la cele mai neașteptate instituții. În acest sens, Al. Tzigara-Samurcaș este destinatarul unei scrisori din partea Societății pentru protecția animalelor, pe care o redau integral, inclusiv antetul...[96]

„Fiți miloși, buni și drepți.

Societatea pentru Protecțiunea Animalelor (S.P.A.)

Recunoscută ca persoană morală Sub Înaltul Patronaj al M.S. Reginei și Prezidența de onoare a A.S.R. Principesa Maria.

Birourile: Pasagiul Român, 22 Telefon 10/1

No. 1170, 2 octombrie 1909

Domnule Director, În ziua de 1 Martie 1907 urmărind prin mahalalele Bucureștiului și satele vecine pe cei cari dau de obicei câini în tărbacă, agenții noștri au dat peste niște oameni zișI «Cuci» cari, conform unei datine ale cărei origini nu avem calitatea de a stabili stăteau mascați la drumul mare păzind pe trecători spre a'i bate cu o opincă legată de un băț. Această practică a fost interzisă în urma intervenirei noastre din 12 Ianuarie 1909 cu No. 63 de către Ministerul de Interne prin circulara No. 3005 din 27 Ianuarie 1909 căci dădea loc la bătăi și pungășie la drumul mare. Ne-am gândit însă că v'ar interesa să posedați în colecțiile muzăului acele măsci pe cari le-am putut păstra în starea lor de atunci,

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

afară numai că niște oglinzi mici ce erau lipite pe frunte au căzut, deslipindu-se."

E drept că Al. Tzigara-Samurcaș colabora de mai multă vreme cu Societatea pentru protecția animalelor, încă din 16 februarie 1906, când susține conferința „Animalul în artă" la sediul instituției mai sus menționate[97].

În sfârșit, sursa principală de formare și îmbogățire a patrimoniului muzeal o constituia subvenția din partea Statului.

Al. Tzigara-Samurcaș știa că piesele cu adevărat valoroase deveneau tot mai rare și, pentru salvarea lor, cere necontenit fonduri de la Minister care, în fiecare an, îi acorda un buget total insuficient. Încă din 23 martie 1907 el atrăgea atenția că „(...) adunarea obiectelor trebuie grăbită, căci ele dispar tot mai mult, fie prin distrugerea chiar a posesorilor fie prin concurența tot mai mare ce se întâmpină din partea colecționarilor particulari."[98] Cu banii primiți, el poate cumpăra de la Elena C. Cornescu, președinta Societății „Furnica", în iunie 1907, „o serie de costume naționale din diferite județe ale țării."[99] Achiziția era considerată de către Al. Tzigara-Samurcaș ca fiind remarcabilă pentru că, spunea el, „în întreaga colecție ce am primit dela Dl. Strâmbulescu se află numeroase cămăși sau părți de costume nici unul însă complect."[100]

Pentru a ține o evidență corectă a cheltuielilor făcute pentru achiziții, directorul Muzeului folosea, pe lângă chitanțele de mână (în dublu exemplar, desigur) și unele chitanțe tipărite la Tipografia G. Ionescu din Str. Academiei nr. 30, în care se menționa[101]:

„Muzeul de etnografie și Artă Națională

CHITANȚĂ

Lei... bani... Adică...

Subsemnatul am primit dela Direcțiunea Muzeului de artă națională din București pentru următoarele obiectele vândute.....

Comuna... județul... ziua... luna... 19...

Văzut,

(ss)

Director

L.S.

(ss)"

O asfel de chitanță tipizată este completată pentru suma de 3000 lei de către „maiorul cavalerist"[102] Emanuel Ritter von Kostin, reprezentând „olărie preistorică, idoli, obiecte de silex, provenite din stațiunea neolitică Sipenitz (Bucovina)"[103]. El le vindea cu prioritate Guvernului român, deși i se făcuseră oferte și din partea Germaniei. (Este ciudat cum unii colecționari propuneau Statului spre vânzare obiectele lor exact în momentul în care primeau oferte tentante din partea altor țări...). Pentru obținerea acestei sume, Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii publice are un lung schimb de scrisori cu Ministerul de Finanțe, în vederea deschiderii unui credit extraordinar de 3000 lei, ce a fost aprobat în cele din urmă prin Înaltul Decret Regal no. 3008 din 28 octombrie 1910[104].

Dar achiziția pe care Al. Tzigara-Samurcaș a considerat-o ca fiind cea mai valoroasă și cu care s-a mândrit toată viața, atât pentru frumusețea ei, cât și pentru inovația ce a constat în fericitul mod de expunere a unui monument într-un muzeu de tip pavilionar, a fost

Casa lui Antonie Mogoș din Ceauru

Aproape că nu există scriere a lui Al. Tzigara-Samurcaș (fie publicată, fie sub forma rapoartelor oficiale către autorități) în care, vorbind despre realizările sale muzeografice, să nu se refere la achiziționarea și expunerea celebrei case din Ceauru, județul Gorj, realizată în întregime din lemn de către țăranul Antonie Mogoș. Satisfacția nedisimulată a directorului Muzeului răzbate pe deplin din următoarele doar câteva rânduri, extrase din articolul publicat în 1910[105]:

„(...) pentru a arăta pe țăranul nostru în adevăratul său mediu, am reușit să aduc în Muzeu o casă întreagă, care ocupă singură una din sălile colecției. Mulțumirea pe care vederea acestei case a provocat-o tuturor vizitatorilor – de la Rege până la țăran – și interesul ce ea a deșteptat printre artiști, îndrituesc în deajuns transportarea ei aici."

În cele ce urmează, voi urmări istoria acestei case, de la descoperirea ei în satul Ceauru, în

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

momentul în care constructorul și totodată proprietarul său tocmai se pregătea s-o demoleze, pentru a-și ridica una nouă[106] și până la remontarea ei în Muzeul de la Șosea. În acest scop, voi utiliza aproape exclusiv bogatul material ce se află în arhiva Muzeului Țăranului Român, nefăcând aproape nimic altceva decât să pun documentele cap la cap; simpla lor lectură va ilustra etapele ce s-au succedat până la expunerea casei în Muzeu.

În vara anului 1907, în peregrinările sale prin țară în vederea unor noi achiziții, Al. Tzigara-Samurcaș descoperă casa de lemn construită în întregime de către Antonie Mogoș din Ceauru, un adevărat „giuvaer arhitectural"[107], grație sculpturilor de la stâlpii prispei și a proporțiilor foarte fericite ale întregii case[108].

Din primul moment, Al. Tzigara-Samurcaș este captivat de acest monument și este hotărît să-l cumpere pentru Muzeul din București. Drept care, el scrie lui C. Nițulescu (sau... „Nițullesscu", cum semna acesta), secretarul primăriei din Ceauru, la 4 iunie 1907[109]: „(...) te rog să binevoiești a oferi din partea mea locuitorului Antonie Mogoș prețul de 500 lei pentru casa întreagă împreună cu porțile mari. Având în vedere starea de deteriorare a clădirei, cred că prețul nu este prea mic, materialul ne mai putând fi întrebuințat într'alt scop. Sper că prin stăruința Dtale suszisul se va convinge că prețul ce-i oferim este destul de avantajos, mai cu seamă dacă-i lămurești bine scopul în care să cumpără și sper că aflând că opera sa .va fi expusă în Muzeul Național se va simți măgulit și va ceda pe prețul de mai sus. Puneți-i în vedere, Vă rog, onoarea deosebită ce ar rezulta pentru dânsul și întreg neamul lui de a figura în Muzeu prin lucrarea sa, care astfel va fi pe veci păstrată spre admirarea întregului neam românesc."

Sosindu-i, probabil, răspunsul afirmativ din Ceauru, Al. Tzigara-Samurcaș cere bani de la Minister, pentru această achiziție, la 14 iunie 1907. Astăzi ar părea ridicolă supoziția că, în decurs de numai 10 zile, s-a putut trimite o scrisoare într-un sat de lângă Tg. Jiu (nesituat pe ruta căilor ferate) și să și sosească răspunsul la București. Dar, pe vremea aceea, și poșta funcționa mai bine; o scrisoare trimisă de la Ceauru la 15 ianuarie 1908 ajunge pe biroul lui Al. Tzigara-Samurcaș la 18 ianuarie, adică în numai 3 zile![110]

Deci, directorul Muzeului de Artă Națională scrie Ministrului[111]: „În excursiunile mele în Gorj am aflat o splendidă casă, toată de lemn, esecutată cu o nespusă măiestrie și o admirabilă ornamentație sculpturală de marele artist sculptor al Gorjului, Antonie Mogoș (...) Casa în chestiune urmează să fie transformată și stricată în vara aceasta. Față de însemnătatea ei am propus proprietarului să mi-o cedeze pentru Muzeu, unde ar fi una din cele mai frumoase și interesante podoabe. Cu ajutorul primăriei locale întrețin corespondență asupra prețului vânzării, împiedicând cel puțin deocamdată dărâmarea casei. Neputând însă plăti cei 900 lei ce mi se reclamă, tare mă tem că splendida casă – unică în felul ei – se va pierde pentru Muzeu".

Ministrul aprobă mandatarea sumei de 900 lei pentru a se cumpăra casa lui Mogoș, prin adresa Nr. 3580 E din 20 iunie 1907, înregistrată sub Nr. 52/907. Cu adresa Nr. 16896 F din 28 iunie, s-a trimis ordonanța de plată Nr. 1407/907[112]. Suma necesară va fi procurată „fie de la dotația învățământului secundar, fie din fondul extraordinar"[113].

Alăturarea celor două documente (scrisoarea lui Al. Tzigara-Samurcaș către C. Nițulescu și cea în care se informa Ministerul despre existența casei) scoate în evidență o neconcordanță între prețul oferit (500 lei) și cel pretins autorităților abilitate a-l plăti (900 lei), diferență care ar putea trezi dubii în privința onestității directorului. Explicația o dă Al. Tzigara-Samurcaș însuși[114], care va scrie: „(Mogoș) consimți a mi-o vinde pe preț de 500 lei. Demontatul, transportul și reclădirea ei în Muzeu au costat mai mult decât prețul cumpărării". Mai departe se va constata că transportul casei desfăcute, până la gara din Tg. Jiu, a costat 300 lei, restul de 100 lei reprezentând, probabil, prețul drumului cu trenul până la București.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

La numai două zile de la cererea adresată Ministrului (răgaz în care a primit și aprobarea acestuia, cel puțin verbală, pentru că, oficial este, așa cum am văzut mai sus, anunțat prin adresa din 20 iunie), Al. Tzigara-Samurcaș va trimite secretarului primăriei din Ceauru adresa nr. 99 din 16 iunie 1907[115], în care-i comunică, cu o bucurie pe care ne-o putem imagina: „...Cumpărarea casei a fost aprobată. În consecință vă trimet prin mandat poștal suma de 50 lei ca o primă arvună ce vă rog a înmâna locuitorului Antonie Mogoș din prețul de 500 lei cu care a consimțit a ne vinde casa în întregime precum și poarta cea mare de la curte (...) În vederea transportului și a felului de a desface casa voiu veni eu însumi în curând la fața locului. Rog a nu lăsa să se strice casa de oarece e nevoe să mai fac o fotografie înainte de dărâmare"[116]. La aceasta Nițulescu îi răspunde prompt:

„Domnule Director! Ca resultat la adresa Domniei Vóstre cu No. 99 din 16 Iunie corent, cu onóre facem cunoscut că cu Mandatul poștal ce ați trimis, am primit suma de lei cinci-zeci; pe care i-am predat locuitorului **Antonie Mogoș** din comuna noastră Ceauru, drept arvună pentru obiectele vândute de la care am obținut chitanța cuvenită, în dublu exemplar și pe care vi le înaintez Dvs. odată cu aceasta. Bine voind a cunóște Domnule Director, că termenul pentru aridicarea obiectelor s'a ficsat prin acele chitanțe de către vânzător de la 15 iulie înainte, pe motivul că are mare trebuință pentru adunarea materialului cu construirea casei celei noi. Iar în cazul că chitanțele nu vor fi bine regulate, rog a mi se restitui înapoi împreună și cu un formular al Dvs. dupe care să lucrez altele"[117].

Trebuie să remarc că acest C. Nițulescu s-a dovedit a fi un excelent colaborator al lui Al. Tzigara-Samurcaș, cu care va întreține o bogată corespondență din care reiese că s-a devotat întru toul acțiunii, fiind conștient de însemnătatea expunerii unei case din satul său în sălile Muzeului bucureștean. Și aceasta în contrast cu ezitările lui Mogoș care, poate sfătuit de către alții, încerca să obțină suplimentarea câștigului. Scrisoarea pe care o voi reproduce către sfârșitul istoriei casei din Ceauru, dovedește că, după ce și-a văzut „opera" expusă și admirată, a înțeles – în sfârșit – ce onoare i s-a făcut. Dar cine era acest Mogoș?

Pentru scurta prezentare a acestuia, am folosit relatarea lui Al. Tzigara-Samurcaș din 1909, publicată și în *Scrieri despre arta românească* (Buc., 1987)[118], dar și niște notițe luate la fața locului, scrise pe aceeași hârtie pe care un desenator (O. Roguski?) a făcut schița casei din Ceauru, desen ce se află în arhiva lui Al. Tzigara-Samurcaș de la Biblioteca Academiei Române, secția manuscrise[119].

Antonie Mogoș s-a născut în satul Bălăcești din județul Gorj, de Sf. Maria Mică (8 septembrie) 1835, fiind copilul mai mare al părinților Nicolae și Păuna. Devine, la o vârstă fragedă, paracliser la biserica din satul natal, când învață să citească de la un frate mai mic. Știa să citească doar „slova veche", dar de scris, n-a învățat decât numele său (cu caractere latine). Cititul l-a deprins cu catehismul, apoi cu „Alexandria" și câteva cărți bisericești. Stă paracliser patru ani, până când moare cântărețul de la biserică, în locul căruia este numit în urma recomandărilor din partea protopopului Costache.

„Bilet de naștere și botez" nu a avut, căci era înscris doar într-o condică a preotului, pe care o ținea la el acasă dar, la un incendiu, casa i-a ars, distrugându-se și condica.

„Armată n-a făcut; a scăpat ca fiu de văduvă și în schimbul a doi poli!"[120]

La 25 de ani se însoară cu o fată din Ceauru, la care se mută și cu care va avea 8 copii, dintre care 7 băieți. Imediat după căsătorie, protopopul Roman i-a scos atestatul de cântăreț al bisericii din Bălăcești și i-a adus de la Episcopul Calinic din Râmnic un alt atestat, pentru biserica din Ceauru.

Dintre toți copiii, doar unul a terminat 5 clase.

După 21 de ani de căsnicie, îi moare nevasta și Antonie se recăsătorește.

Ca avere, a posedat: 16 pogoane din care, după ce a împărțit copiilor, i-au rămas doar 2 și

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

3 litre. În afara locului de arătură, mai avea: o casă cu grădină, o vacă, o iapă și o „cocie" cu care se duce la oraș. Leafa de cântăreț era de 33 lei pe trimestru iar, după ce-și plătea „birul", îi mai rămânea „1 pol de cheltuială"[121].

Când era tânăr, a mai făcut case prin Tămășești, Stolojani, Ceauru. Pentru casa care a ajuns la Muzeu a luat lemn din pădurea lui Zătreanu, cu câte 5 lei copacul. Toată casa e din stejar, iar unele grinzi ajung la lungimea de 10 m. A folosit 70 de copaci pe care i-a cioplit el singur, cu barda. La construirea casei a avut patru ajutoare care stăteau în cele patru colțuri, ca să așeze grinzile la îmbucături. Pe când ridicau construcția, un țăran i-a prezis că o să vină cineva de la București și o s-o ia cu el împreună[122].

Talentul lui Mogoș nu este o excepție în zonă; mai există case asemănătoare, construite de meșterul Gheorghe Vizante, iar în cătunul vecin, Ion Rățoiu era un constructor renumit[123].

...Acum, când prezicerea bătrânului țăran era pe cale să se îndeplinească, Al. Tzigara-Samurcaș roagă (la 16 iulie 1907) pe Directorul Prefecturii Gorj, I. Georgescu, să ordone lui C. Nițulescu să supravegheze demontarea casei lui Mogoș iar, în același vagon cu casa, să transporte și cele trei cruci din satele Poenari, Rovinari și Roșia. Ca urmare, la Muzeul de Artă Națională sosește următoarea telegramă, la 26 iulie: „Sa procurat 2 cruci casa de la Ceauru desfăcută dar lipsă de vagóne a produs întârziere în a fi expediate însă am luat măsuri de trimitere îngrabă. Directorul Prefecturei Gorjiu I. Georgescu"[124].

Bucurându-se de faptul că autoritățile locale se dovedeau extrem de cooperante, Al. Tzigara-Samurcaș telegrafiază (la 3 august) lui Nițulescu: „vagonul s'a trimis. Întrebați telefonic gară și expediați îndată lemnăria. Avizați și primarul din Bălești. Banii lui Mogoș la directorul Prefecturii. Supravegheați transportul. Telegrafiați rezultatul"[125].

Tot lui Nițulescu îi scrie, la 17 octombrie 1907[126]:

„Întorcându-mă din străinătate voiu să proced la instalarea casei lui Antonie Mogoș, care se află în posesia Muzeului". În aceeași epistolă, întreabă când va sosi Mogoș pentru reconstrucția casei în Muzeu, ca să știe când să-i trimită biletul de tren. Neprimind un răspuns satisfăcător, îi scrie și meșterului, la 7 noiembrie, rugându-l să-l anunțe degrabă când va sosi în Capitală, pentru a începe lucrul. Lămurirea vine din partea primarului comunei Ceauru, Vasile Croicu, care-i scrie, la 8 noiembrie[127], lui Al. Tzigara-Samurcaș că Antonie Mogoș i-a răspuns „într'un mod fórte neomenos spunând că mai are de lucru la casa cea nouă", dar va veni peste vreo lună cu condiția să primească 10 lei pe zi, altfel nu acceptă. În cazul în care suma pretinsă de acesta e considerată a fi prea mare, primarul recomandă alți doi meșteri lemnari, Ion Tănăsescu și Luca B. Nițu, tot din Ceauru, care au participat la „spargerea casei și știu fórte bine semnele Casei". Ei s-ar învoi să o reconstruiască, după fotografia lui Al. Tzigara-Samurcaș, pretinzând doar 3 lei pe zi, fiecare.

Se poate presupune dezamăgirea celui ce-și pusese atâtea speranțe în casa din Ceauru, dar și în privința caracterului constructorului său. Cu mâhnire, îi scrie lui C. Nițulescu, la 15 noiembrie 1907[128]: „În privința lui Mogoș am rămas foarte surprins. Adu-i te rog aminte că așa ne-a fost învoiala ca să vie să așeze casa la București plătindu-i-se 3 lei pe zi și drumul. Nu-i șade frumos să nu se ție de cuvânt. Dacă prin vorbe bune nu vei putea să-l convingi, voi veni chiar eu pe acolo și la nevoe voi interveni oficial la prefectură. Sfătuește-l D-Ta să nu ceară acuma alt preț decât cel învoit și să vie cât mai curând".

„Vorbele bune" ale secretarului primăriei s-au dovedit a fi fost suficiente, fiindcă după o săptămână (răgaz în care Al. Tzigara-Samurcaș n-ar fi avut timp să efectueze deplasarea) se trimite o telegramă la Ceauru: „Vă aștept cu Mogoș. Bilet de călătorie expediat azi prin poștă pe adresa Dv."[129] Dându-și seama că nu a fost clar că și Nițulescu era invitat la București (acesta merita măcar o excursie în Capitală), îi mai trimite, în aceeași zi, o altă telegramă[130]: „Alăturat vă trimit foaia de drum pentru Antonie Mogoș și vă rog să veniți împreună cu el cât mai curând".

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Reconstrucția casei în Muzeu s-a făcut în perioada cuprinsă între cel puțin 22 noiembrie 1907, adică a doua zi după expedierea telegramelor și 15 ianuarie 1908, când Al. Tzigara-Samurcaș primește o scrisoare de la Antonie Mogoș[131] (scrisă, bineînțeles de altcineva; să nu uităm că acesta nu știa decât să iscălească) din care reiese că primise banii pentru munca prestată, dar a întârziat să transmită chitanțele din două motive: a fost foarte ocupat, fiindcă i-a murit „o fată a copilului" și că nu se pricepe prea bine, dar „acum cât de curând mi le face epitropul și le voi transmite pe adresa Dstră". În post scriptum, anunță pe Al. Tzigara-Samurcaș că a vorbit cu Gheorghe Vizante „pentru ușa casei, dar nu vrea s-o vândă, că nu are alta s-o pună în locul ei".

La 16 februarie 1908, pe adresa Muzeului sosesc și chitanțele de la primăria Ceauru, privind costul transportului casei lui Mogoș, din localitate până la Tg. Jiu[132].

Se pare că funcționarii contabili ai Ministerului pretindeau niște chitanțe redactate într-un anumit fel, deoarece Al. Tzigara-Samurcaș scrie din nou lui C. Nițulescu, la 4 mai 1908[133]:

„Am onoarea a vă înapoia cele 3 chitanțe ce mi-ați trimis pentru suma de 100 lei, pe care v'am trimis-o la 17/30 iulie 1907 pentru sfărâmarea și transportarea casei lui Mogoș dela Ceauru la gara Tg-Jiu, cu rugarea să binevoiți a face două rânduri de chitanțe și anume una de Lei 68 iar a doua de Lei 32, amândouă în câte 3 exemplare (1 original timbrat și 2 copii) punând o dată din luna Iulie 1907, când s'a efectuat spargerea și transportul și apoi a mi le înapoia de urgență". La care, răbdătorul secretar al primăriei din Ceauru îi trimite la 8 mai (după 4 zile !)[134] chitanțele în 6 exemplare „relativ la cheltuielile efectuate cu casa meșterului Antonie Mogoș din Ceauru, astăzi expusă în Muzeul de aci (!); dintre care 3 sunt pentru lei 68; iar trei pentru lei 32, și din ambele formulare câte una cu timbru de 10 bani". Birocrații din Minister puteau fi, acum, satisfăcuți...

„Giuvaerul arhitectural", ce avea pe ștenapul porții săpat: „187 și cinci făcut de Antonie Mogoș" se afla acum expus într-o sală luminoasă a Muzeului de artă națională. Casa fusese vizitată de un public larg, dar și de înalte personalități ale vremii.

Printre cei prezenți se afla și constructorul și fostul ei proprietar, impresionat la culme de admirația stârnită de opera sa. Revenit în satul din Gorj, acesta va scrie o scrisoare de mulțumire lui Iuliu Moisil, secretarul Muzeului, originar din Șanț, județul Năsăud. Scrisoarea e redactată, evident de către altcineva și a trebuit să-i „ajustez", puțin, ortografia[135].

„1909 Ianuarie 13 Ceauru.

Sărut mâna Domnule Moisil,

Vin cu cel mai profund respect a vă onora cu micile mele cuvinte ce Vi le scriu cu cea mai mare dragoste ce am către Domnia Voastră. Văzându-mă așa de ridicat și numit în rangul de Meseriaș al Trecutului a o jumătate de secol pe care eu, luptându-mă așa de mult pe la cunoscuții mei prin satele din apropiere, lucrând mai întâi cu mintea și mai pe urmă cu mâinile, am intervenit mai în urmă a-mi ridica o casă de lemn făcută și scluptată (sic) din Timpul Tinereții mele, pe care ce lucram astăzi, mâine erau lucru și mai bun și mai așezat. Și acum Mulțumesc lui D-zeu că am trăit de am văzut lucrul meu ce vream să-l stric spre a-mi clădi altă casă ca cum am și ridicat-o pe sistemul cel nou. Iar acum îmi primesc de la mulți Învățători Gorjeni mii de felicitări pentru dragostea ce ați avut-o Domniavoastră de a fi fotografiat împreună cu casa mea, care acum stă falnică în muzeul de artă în București.

Așa dar, Domnule Moisil și Domnule Director, vă mulțumesc din suflet și Vă doresc ca pe părinții mei, că mi-ați fost ca niște părinți f. buni care nu își părăsesc fii lor, vă voi avea în toată viața mea în pomelnicul meu. Vă mulțumesc, Domnule Moisil că am mai primit mai întâi un carendar și o scrisoare pe care, Văzându-le, nu am mai putut de bucurie. Îl voi avea spre suvenire cât voi trăi eu și copiii mei. Antonie Mogoș".

Așa cum s-a întâmplat întotdeauna pe aici, orice acțiune valoroasă este umbrită de invidia, răutatea și injustiția altora. Un neplăcut incident

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

îl face pe Al. Tzigara-Samurcaș să scrie revoltat administratorului Casei Școalelor, la 6 octombrie 1909[136], referindu-se la vizita arhitectului Cazaban de la respectiva administrație, la 4 octombrie, când „și-a permis în public o critică nu numai injustă dar chiar necuviincioasă asupra casei țărănești ce am instalat în acel Muzeu. Lăudându-se a fi arhitectul constructor al acelor săli, D-sa a taxat... de „prostie" faptul așezării acelei case, care după D-sa ar periclita întreaga clădire (...). Instalarea casei s'a făcut după avizul favorabil al unor specialiști cel puțin tot atât de competenți ca D-sa". În concluzie, Al. Tzigara-Samurcaș îi interzice pe viitor accesul lui Cazaban în Muzeu, „pentru a nu se mai turbura ceilalți vizitatori, pe care D-sa a căutat să-i convingă prin nepotrivitele sale critici".

Mai importante sunt, însă, aprecierile unui specialist, Konrad Hahm care, referindu-se la casa lui Mogoș, expusă acum în noua clădire a Muzeului „Carol I", va scrie în articolul „Un altar pergameic în România", publicat în *Welt-Spiegel* din 24 iulie 1936 și reprodus de Al. Tzigara-Samurcaș în a sa *Muzeografie Românească*[137]: „De la serbarea centenarului muzeelor din Berlin, marea senzație muzeală din Germania era reconstruirea mărețului altar din Pergam (...) Și la redeschiderea muzeului național din București tot o asemenea reconstrucție a produs senzație. În mijlocul unei săli încăpătoare, simplă dar plină de lumină, se înalță o clădire ca un altar. Nu e un templu antic din marmoră, ci o simplă casă țărănească de lemn (...) Această casă adusă din pădure, sculptată de țărani, primitivă și fără altă valoare intrinsecă, vădește totuși, tot atât de simbolic ca și altarul din Pergam, o puternică cultură". Expunerea ei într-o sală a Muzeului „ar fi speriat pe oricare altul mai puțin temerar decât este profesorul Al. Tzigara-Samurcaș, creatorul și neobositul conducător al Muzeului național din București."

Admirația față de acest exponat deosebit emană de la toate categoriile de vizitatori. La 5 iulie 1934, când se construise noul local al Muzeului, Al. Tzigara-Samurcaș va primi, din partea Regimentului 33 Dorobanți din Tulcea, rugămintea de a i se trimite schița porții de la casa Mogoș, în vederea construirii unei replici a ei în curtea regimentului[138]. La fel, prin adresa 279/9 octombrie 1934, directorul N. Gh. Teodorescu al școlii din Mânsârova-Caliacra cere modelul, pentru a-l reproduce la poarta de la intrarea acestei școli[139]. Exemplul este urmat și de cei de la căminul cultural „C. Dobrescu-Argeș", din aceeași localitate[140].

În 1948 casa lui Mogoș este demontată, pentru a face loc colecțiilor Muzeului Municipal, care ocupase o parte a Muzeului ce fusese condus de Al. Tzigara-Samurcaș[141]. A fost ocazia de care „culturnicii" vremii au profitat pentru a înzestra Muzeul Satului (reorganizat și el tot atunci) cu monumentul ce a constituit orgoliul lui Al. Tzigara-Samurcaș.

După 1990, când s-a înființat Muzeul Țăranului Român, toate colecțiile ce aparținuseră cândva Muzeului de Artă Națională (și care, după multe peregrinări, ajunseseră și la Muzeul Satului) au revenit la locul lor de drept, pe Șoseaua Kiseleff nr. 3. În aceste condiții, în încheiere, nu pot să nu-mi pun întrebarea: n-ar trebui, oare, ca în virtutea unui „restitutio in integrum", casa meșterului Mogoș să-și găsească și ea locul într-una din sălile noului Muzeu de la Șosea?

Biserica din Tiurea

Succesul de care s-a bucurat prezentarea în Muzeu a unei case țărănești l-a încurajat pe Al. Tzigara-Samurcaș să caute și alte monumente demne de a fi expuse. De data aceasta, atenția îi este atrasă de biserica de lemn din secolul al XVIII-lea, din satul Tiurea (și nu „Turea", cum apare în toate publicațiile Muzeului Satului din București), comitatul Clujului, la vremea aceea (1909). În revista maghiară *A Ház* din mai 1910, ea este „semnalată ca unul din cele mai importante specimene de «templom olah» adică biserică românească"[142].

Așa cum reiese din scrisoarea datată 4 septembrie 1909, către Sf. S. Părintele Protopop Dr.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

E. Dăianu din Cluj[143], Al. Tzigara-Samurcaș intenționează să cumpere biserica pentru Muzeul său, plătind 800 de „koroane", în preț fiind incluse: „biserica cu turla ei precum și acelea din obiectele mișcătoare cari servesc la mobilarea și decorarea ei". El acceptă să i se predea construcția demontată în momentul „când nu va mai fi necesară cultului, gătindu-se cea nouă, acum în construcție". Mai mult, înțelegea să achite în avans suma integrală (de îndată ce obține aprobarea Ministerului), sumă necesară enoriașilor din Tiurea pentru grăbirea construcției noii biserici.

Al. Tzigara-Samurcaș nu neglijează nici aspectul politic al aducerii la București a unei biserici românești din Austro-Ungaria, terminând scrisoarea amintită astfel: „Sper că față de prețul mai ridicat ce ofer acum și față de interesul patriotic ca un asemenea monument să rămână în posesiune românească, epitropii zisei biserici nu vor șovăi a preferi Muzeul nostru celui din Pesta care vă a făcut asemenea propuneri de cumpărare".

Dar tocmai acest aspect politic creează probleme ce depășeau competențele lui Al. Tzigara-Samurcaș. Aducerea bisericii din comitatul Clujului s-a dovedit a fi mult mai dificilă decât a unei case țărănești din Gorj. De aceea Al. Tzigara-Samurcaș scrie ministrului Take Ionescu, la 24 septembrie 1910[144]: „Din scrisorile particulare atât a directorului din Budapesta cât și a protopopului din Cluj, pe care am avut onoare de a vi le supune, rezultând că predarea bisericii române din Tiurea ce am cumpărat încă din anul trecut este acum periclitată, iar o favorabilă rezolvare a chestiunii necesită intervenția mea la locurile competente, voi fi nevoit în decursul lunii octombrie a mă deplasa atât în această chestiune, cât și pentru eventuala demontare a bisericei (...)"

Ce se întâmplase, de fapt ? Comisia Monumentelor istorice din Budapesta, fiindu-i, poate, atrasă atenția și de interesul manifestat de un renumit specialist din București, declară biserica monument istoric, după ce ea fusese deja cumpărată și interzice scoaterea ei din țară. Al. Tzigara-Samurcaș își amintea în 1936: „Ziarele vremii au semnalat chiar «conflictul româno-ungar în perspectivă» ce urma să izbucnească pe acest motiv; iar Ministerul de Externe, căruia i-am reclamat cazul, m-a sfătuit să nu insist! Fericita desfășurare a războiului ne-a adus întreg ținutul în care se afla biserica, pe care am putut-o ridica și transporta la Muzeul din București, în beciurile căruia așteaptă reclădirea ei în curtea muzeului, neterminat"[145]. Ce nu spune Al. Tzigara-Samurcaș este faptul că, de la sfârșitul războiului și până la aducerea bisericii în depozitele Muzeului au trecut 9 ani. Nu știu care au fost motivele tergiversării, dar este cert că unul dintre ele era lipsa de spațiu de depozitare în Muzeul care era, încă, un șantier. În ajutorul directorului a venit Casa Regală, reprezentată prin Principele Carol (viitorul rege), căruia Al. Tzigara-Samurcaș îi scrie, la 22 iunie 1925[146], că primește „cu recunoștință propunerea ca deocamdată biserica de la Tiurea să fie adusă la Sinaia și pusă la dispoziția Alteței Sale, în așteptarea împrejurărilor mai prielnice care să ne permită să o adăpostim în Muzeul a cărei proprietate este".

La 1 septembrie 1927 lui Octav Roguski, desenatorul Muzeului, i se eliberează o legitimație pentru aducerea bisericii la București[147]. O legitimație de însoțire pentru transport primește, la 6 septembrie 1927, și Grigore Theodoru, gardian la același Muzeu[148]. În aceeași zi, conducerea Muzeului cere Prefectului de Cluj sprijinul pentru această operație, iar directorului regionalei C.F.R., un vagon în același scop[149].

Etapele demontării bisericii din Tiurea până la transportarea ei în depozitul Muzeului se pot reconstitui cu ajutorul unor chitanțe ce se află în Arhivele Naționale:

„**Chitanță**. Lei 4455 adică patru mii patru sute cincizeci și cinci lei am primit de la Muzeul «Carol I» pentru demontarea bisericei de lemn din Tiurea, împreună cu 9 oameni făcând în total 36 zile de lucru. 22 septembrie 1927. Tiurea, (ss) Chira Vasile"[150].

„**Chitanță**. Lei 6000 am primit de la Muzeul Carol I pentru transportarea bisericei de lemn din Tiurea și încărcatul ei în gara Gărbău. Tiu-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

rea, 23 sept. 1927, (ss) Morariu Vasile"[151].

Drumul pe calea ferată a durat 4 zile, iar în București materialul este depozitat în gară până la 15 octombrie, când Marin Vasile semnează chitanța de primire a 4000 lei pentru încărcat, transportat și descărcat „a vagonului cu bârne ale bisericii din Tiurea de la gara de nord la Muzeul din Șos. Kiseleff 3"[152].

În sfârșit, la 20 octombrie 1927, bârnele sunt cărate din curte și așezate în depozitul Muzeului de către 10 oameni, socotiți cu 15 zile de lucru, pentru care se plătesc 1860 lei[153].

Toate actele de mai sus dovedesc că se renunțase la ideea păstrării la Sinaia (probabil la Castelul Peleș) a bisericii demontate și că i se asigurase locul firesc, în depozitul Muzeului, până la reconstrucția ei în curte. În aceste condiții, îmi este neclară semnificația unor documente din arhiva Muzeului Țăranului Român, cum ar fi: adresa nr. 1418/26 august 1933 prin care „Casa M.S. Regelui cere trimiterea la Palatul Regal a bisericii Tiurea"[154], adeverința din partea Casei Regale de primire a ei (la 30 august)[155] și adresa nr. 1503/15 septembrie 1933 prin care, nu se știe din ce motive, biserica este restituită Muzeului. Să fi fost o încercare a lui Al. Tzigara-Samurcaș de a dărui monumentul Regelui Carol al II-lea, din partea căruia aștepta un sprijin cât mai important pentru terminarea Muzeului? Să fi renunțat Regele la acest dar ca să nu fie acuzat, apoi, că tocmai cel ce era considerat, pe drept cuvânt, un protector al culturii românești a deposedat un muzeu de patrimoniul său? Neavând alte documente sau date bibliografice, nu pot decât să las aceste ipoteze în suspensie.

Cert este că biserica, demontată, a zăcut în beciul Muzeului Național până în 1948, când este menționată într-un referat adresat președintelui Consiliului Superior al Muzeelor, la 31 mai, de către Marcela Focșa, asistent la acea dată, la Secția de Artă Populară a muzeului ce-și schimbase nu numai directorul, dar și denumirea[156]:

„Domnule Președinte, În depozitul secției de Artă populară a Muzeului de artă și Arheologie se găsește, demontată, o biserică de lemn din Maramureș (sic). După schițele păstrate s-ar părea că este una din cele mai interesante biserici de acest gen. Cum însă instalarea acesteia în spațiul disponibil al Muzeului este imposibilă, acesta fiind foarte restrâns, pe de o parte, iar pe de altă parte prezența bisericii în depozitele noastre ne încurcă și nu are sens (!), vă rog să binevoiți a hotărî ceea ce trebuie făcut cu această biserică."

Este de necrezut faptul că un „specialist" al Muzeului nu-și dădea seama, din studierea schițelor, că este vorba de o biserică din zona Clujului și nu din Maramureș, dar mai ales că nu citise cea mai la îndemână carte din biblioteca aceleeași instituții, *Muzeografie Românească* scrisă de fostul său director, care face dese referiri la biserica din Tiurea, iar la pagina VI reproduce chiar o schiță a monumentului, semnată de O. Roguski. Cât despre afirmația că prezența bisericii în depozit „încurcă și nu are sens", ea nu poate fi socotită decît rezultatul convingerii că un simbol al „opiului pentru popor" nu are ce căuta într-o instituție culturală.

„Competența" președintelui Consiliului Superior al Muzeelor reiese din rezoluția pe care o semnează: „biserica va fi îndepărtată din Muzeu din inventar și cedată Muzeului Satului", iar schițele, planurile și fotografiile referitoare la ea să fie păstrate în arhiva Muzeului de Artă și Arheologie[157]. Bănuiesc că altcineva a înțeles enormitatea ideii de a duce monumentul la un muzeu și a păstra documentația acestuia în altul, fiindcă în arhiva Muzeului Țăranului Român nu există schițele și planurile bisericii din Tiurea, ele aflându-se probabil, așa cum e normal, la Muzeul Satului.

Avatarurile acesteia nu se vor termina, ea fiind mutată, acum câțiva ani, dintr-un loc în altul, în cadrul muzeului ce o găzduiește din 1948. Cred că Muzeul Țăranului Român nu ar trebui să o revendice; o nouă demontare, transportare și reconstrucție i-ar putea fi fatală. De altfel, în curtea acestui Muzeu, așa cum își dorise Al. Tzigara-Samurcaș, există o frumoasă bisericuță din lemn, din Bejani, Munții Apuseni care sfidează, parcă, oribilul mozaic proletcultist ce-i servește drept fundal.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Capitolul al IV-lea: Un palat pe Șoseaua Kiseleff

Odată aprobată construcția noului local al Muzeului, se punea problema locului pe care acesta urma să fie clădit, mai bine ales decât cel hărăzit de la început – fosta Monetărie a Statului. Încercările lui Al. Tzigara-Samurcaș de a-l instala undeva în centrul Capitalei s-au lovit de împotrivirea celor care puteau să decidă. Pe un raport (No. 9 C.T.) al Universității din București din 9 august 1911, ministrul Instrucțiunii de la acea dată, C. C. Arion, pune următoarea rezoluție[1]: „În lipsă de or ce loc mai central de cât acel al Muzeului etnogr. și în imposibilitatea de a dobândi un asemenea loc; de óre ce din suma de 1.000.000 afectată Muzeului nu se póte cumpăra locul – care de almintrelea la cunoștința mea nu există în centru, cestiunea să pune astfel: a nu face de loc Muzeul sau a'l face la Șoseaua Kiselef alături de cel de Zoologie și în fața celui de Geologie.

Cred că muzeul se impune ca o necesitate și că depărtarea de centru nu este așa de mare în cât să nu fie visitat. În unele orașe cum e Munichul muzeele nu sunt tocmai centrale. Față cu aceste considerații rog pe Onor. Comisiune să examineze planurile D-lui arhitect Ghica pentru locul de la Șosea. (ss) C.C. Arion." Pe această hârtie, Al. Tzigara-Samurcaș notează cu creionul: „Stăruințe prin Marghiloman (interne) la Primar să nu se cedeze locul din fața Universității. Al.Tz.S."

Comisia tehnică a clădirilor școlare, învestită de Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii publice cu răspunderea construcției Muzeului, studiază planurile oferite de N. Ghika-Budești și-și expune concluziile în procesul verbal nr. 31 din 18 ianuarie 1912[2]. În ciuda dimensiunilor sale, îl voi reda integral, deoarece cuprinde numeroase observații deosebit de pertinente, de care se va ține seama (și la care se vor face dese referiri, mai ales când vor apărea divergențele dintre arhitect și directorul Muzeului) în toți anii care vor urma până la terminarea construcției:

„Universitatea din București. Comisiunea Technică pentru clădiri școlare. Proces verbal No. 31. Miercuri, 18 Januarie 1912.

Comisiunea întrunindu-se, a deliberat asupra observațiunilor făcute de Dl. Arhitect Gr. Cerchez asupra proectului de Muzeu național și opinează:

Proectul prezentat dă loc la următoarele observări:

1. Vestiarul prevăzut la intrare pare nesuficient, ar fi bine ca imediat la intrare publicul să găsească un vestiar încăpător, atât de necesar climei noastre excepționale.

2. Este de recomandat să se asigure o mai mare independență între diferitele săli ale Muzeului. Ast fel în proect, pentru a se ajunge la încăperile din aripile laterale trebue să treci prin

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

salele cele mari din fațadă – destinate la studii arheologice – sau prin galeria deschisă în formă de prispă (portic) care înconjoară curtea ceea ce nu este posibil la noi în vreme de iarnă.

3. Sălile principale de jos, din fațadă, primesc lumină indirect, din amândouă părțile și se pare că această lumină va fi nesuficientă. Autorul justifică aceasta prin dorința de a lăsa sălile destinate Muzeului religios într'o lumină redusă, mistică. Credem însă că această lumină, favorabilă ca efect general, nu va fi suficient pentru studierea în bune condițiuni a obiectelor expuse.

4. Salele laterale de la catul de jos din aripa dreaptă nu vor primi destulă lumină de la singurul rând de ferestre din fațadă, din cauza marei lor adâncimi de 9 m.96 și 11 m.56.

5. În aripa stângă s-a (sic) așezat încăperile destinate locuinței directorului și biroului administrației, despărțite printr'un gang, care pune în comunicație curtea interioară cu exteriorul. Dacă acest gang este destinat eventual trecerei trăsurilor sau a căruțelor, lățimea de 2.50 m ce i s-a dat este nesuficientă. Din acest gang se intră de o parte la administrație, de altă parte la apartamentul directorului, ușile dând direct în niște mici vestibuluri, micșorate încă prin treptele necesare pentru a se ridica la nivelul pardoselei încăperilor. Aceste intrări ar trebui cel puțin să fie prevăzute cu îndoite rânduri de uși pentru a împiedica intrarea frigului iernei.

6. Jumătate din aripa stângă este ocupată de locuința directorului. În general nu este bine să se cuprindă într'un local al Muzeului locuințe de ale personalului, căci acestea expun clădirea la nesiguranță și la incendiu. Observăm apoi că împărțirea este incomodă: Toate încăperile apartamentului despre curte sunt luminate indirect, prin portic. Încăperile de serviciu sunt prea mici (2.80/2.70). Aceste încăperi coprinzând și bucătăria, sunt așezate în fața încăperilor principale și despărțite de acestea printr'un coridor întunecos și fără aerisire. Prin urmare comisia crede că ar fi mai nimerit ca locuința Directorului să fie așezată într'un pavilion separat.

7. Scara principală care duce la catul de sus, cu caracter monumental, este încă incomodă, din cauza treptelor învârtite, care trebuesc cu totul înlăturate din edificiile publice destinate a primi vizitatori numeroși. Trebue neapărat să se modifice această scară, făcând treptele drepte de egală lărgime pe toată întinderea lor și despărțite la intervale prin odihne (paliere).

8. La toate încăperile din ambele caturi ale fațadei, masivele admise de proect pentru susținerea bolților tavanului fac ca să se peardă prea mult spațiu din toate aceste încăperi.

9. La catul de sus, salele fațadei au iarăși defectul de a primi lumină indirect, prin galeriile așezate în fațadă pe ambele părți.

10. Salele laterale de la catul de sus, care sunt luminate lateral vor avea puțină lumină, din cauza marei lor lărgimi de 11 m.56.

11. Pentru salele de pictură s-a prevăzut luminatul prin tavan și învelitoare. Aceste luminatorii vor turbura de sigur caracterul de veche mânăstire ce s'a dat clădirei.

Pentru aceste sale destinate picturilor, în special va trebui să se prevadă măsuri pentru a împiedica intrarea căldurei verii, care deteriorează picturile.

Adăugăm că sălile de pictură ne par prea puțin numeroase, față cu desvoltarea ce o ia mereu această artă la noi.

12. Ca observație generală asupra proectului, găsim că autorul a căutat mai ales să se preocupe de aspectul arhitectonic al clădirei, dându-i caracterul unei vechi mânăstiri românești și a lăsat pe planul al doilea considerațiunile speciale cerute de un Muzeu, fie el în parte și cu caracter religios.

În privința așezărei clădirei față cu stradele învecinate, este de dorit să se așeze Muzeul nu numai paralel cu șoseaua din fațadă, dar și cu strada laterală. Prin aceasta este necesar să se obțină de la primărie schimbarea aliniării acelei strade laterale.

Comisiunea menținându-și părerea că ar fi fost de preferat să se construiască Muzeul într'o poziție centrală a capitalei, crede că proectul D-lui Arhitect N. Ghica Budești se poate pune în

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

execuție, introducându-se modificările cerute de observațiunile de mai sus.

Comisiunea constată totuși că acest tip de clădire nu utilizează destul de bine suprafața clădită, care este mare, față de numărul încăperilor obținute.

(ss) Pangrati E.

(ss) M.M. Râmniceanu

(ss) Gr. Cerchez."

Deși la 8 iulie 1911 arhitectul șef N. Ghika-Budești întocmise planurile definitive ale Muzeului Național „ce urmează a se clădi pe locul vechii monetării a Statului de pe șoseaua Kiseleff"[3], planuri pentru care primise suma de 3000 lei, lucrările demarează abia după 6 luni, în urma concluziilor și a aprobării Comisiei tehnice. Primul pas este organizarea licitației antreprenorilor, programată inițial pe data de 20 ianuarie, dar amânată la 26 ianuarie 1912[4]. Cu această ocazie, Ghika-Budești propune Ministerului Instrucțiunii publice ca, odată cu execuția lucrărilor pentru Muzeu, să se adjudece și demolarea vechilor clădiri ce se aflau pe terenul Monetăriei: o parte a lor să fie demolată imediat, pentru a se putea începe construcția în primăvară; localul în care mai funcționau atelierele școlii de Arte Frumoase să fie păstrate până la terminarea anului școlar 1912 și, în sfârșit, clădirile cu fațada spre Șosea să se păstreze pentru a fi folosite ca birouri și magazii necesare șantierului și să fie dărâmate în momentul recepției provizorii a noului local[5]. Optimismul arhitectului era exagerat; acest ultim vestigiu al vechii Monetării se va demola mult mai târziu, în martie 1938[6].

N. Ghika-Budești propune să se trimită invitații următorilor antreprenori, pentru a participa la licitație:

– Cesare Fanteli, inginer, str. Occidentului nr. 11 bis;

– Grant și Perlarca, inginer, str. Occidentului nr. 16;

– V. Ștefănescu, arhitect constructor, str. Clopotarii Vechi nr. 61, care oferă un rabat de 12,83% la prețurile uzuale. (Primii nu propun nici un rabat);

– P. Axerio, constructor, Hotel Boulevard (cu un rabat de 6,55%);

– C. Pedrazzoli („încetățenit român"), inginer, str. Cazărmii nr. 77, „fiind toți oameni cu cunoștințe tehnice stabilite prin titluri și cunoscuți ca conștiincioși."[7]

Pentru a obține dreptul de participare la licitație, toți candidații erau obligați să depună o garanție provizorie de 4% (la valoarea de 1 milion, cât fusese estimat prețul lucrării) sub formă de recipisă, „conform legii".

În ultimul moment (și acesta este motivul amânării licitației), arhitectul șef trimite invitații la încă doi antreprenori: Anghel S. Niculescu, str. Crăciun nr. 1, fiind „arhitect diplomat al Școalei noastre de arhitectură și se bucură de bună reputație"[8] și inginerilor frați Popovici, str. Toamnei nr. 39. (Sau, cum scria pe firma lor: „Ing-i Frați Ioan D. Popovici, Antreprize și lucrări publice și particulare. Lucrări speciale de beton armat. Fabrică sistematică de cărămizi. Cariere de pietriș și nisip".)[9] Aceștia din urmă, prin oferta unui rabat de 17,57% din deviz, obțin antrepriza construcției Muzeului, antrepriză aprobată de Consiliul de miniștri la 10 februarie 1912[10].

La puțin timp de la licitație Al. Tzigara-Samurcaș, în calitatea sa de director al Muzeului, scrie Ministrului:

„Planurile Muzeului național ce urmează a se clădi pe locul fostei Monetării a Statului fiind aprobate, am onoarea de a vă ruga ca, în vederea începerii lucrărilor, să bine-voiți a dispune de urgență să se ia următoarele măsuri:

1. Să se intervie pe lângă Academia Română să evacueze încăperile din fosta Monetărie a Statului, ce actualmente ocupă cu depositul dubletelor de cărți.

2. Să se închirieze un local pentru depositarea și eventuala expunere parțială a colecțiunilor Muzeului Etnografic.

3. Să se prevadă un alt local în care cu încetarea cursurilor anului școlar să se poată muta școala de arte frumoase.

4. Să se autorizeze Dl. Arhitect constructor

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

al Muzeului ca din locul viran și grădina dependente azi de Muzeul Zoologic, aparținând de asemenea Ministerului Cultelor, să poată ocupa partea de loc necesară cu clădirea cea nouă, să fie pe aceeași axă a Institutului Geologic din față și să se armonizeze cu Muzeul de alături."[11]

Tânărul director (nu împlinise, încă, vârsta de 40 de ani) avea toate motivele să fie fericit: părea că nici o piedică nu va mai sta în calea realizării Muzeului său. La numai câteva zile, la 6 februarie 1912, ministrul Arion cere președintelui Academiei să dispună „să se evacueze cât mai neîntârziat încăperile din fosta Monetărie ce actualmente ocupă cu depozitul dubletelor de cărți care aparțin acelei Academii."[12] De asemenea, se caută un local în care să se adăpostească provizoriu colecțiile Muzeului. Problema se rezolvă și ea, rapid: printr-o telegramă trimisă de la Viena, Prințul G. Știrbey anunță că acceptă să închirieze Muzeului, pe timp de trei ani, imobilul din str. Griviței nr. 5 cu 5500 lei semestrial, plătibili prin Banca Generală Română la 23 aprilie și 26 octombrie, conform tradiției[13]. Colecțiile sunt mutate imediat, iar la 27 aprilie 1912, Al. Tzigara-Samurcaș anunță în ziarele *Universul*, *Epoca*, *Minerva* și *Adevărul* noua adresă a Muzeului[14].

Și în acest caz se vădește un optimism, din păcate, prea mare: imobilul a fost închiriat doar pe trei ani, timp în care se spera că noua construcție de la Șosea va fi terminată. Proprietarul moare și „Administrația Succesiunii Principelui G. Știrbey" va lupta câțiva ani pentru evacuarea localului de către Muzeul de Artă Națională. Toate cererile administrației, începând din 1922, în care se arată că imobilul din Calea Griviței „se află într'o stare deplorabilă" și „s'a ruinat de tot"[15], rămân fără rezultat, Al. Tzigara-Samurcaș răspunzând de fiecare dată că „nu se poate evacua (...) neavând unde adăposti colecțiile de acolo. Prin legea actuală a chiriilor, contractul este prelungit de drept."[16] Sau, mai tranșant: „noul local al Muzeului nefiind terminat, nu putem încă ceda nici o încăpere din localul din Calea Griviței."[17] Pe de altă parte, cu abilitatea sa recunoscută, Al. Tzigara-Samurcaș profită de ocazie și nu conține să amintească Ministerului că, cu banii cheltuiți pe chirie, s-ar putea urgenta terminarea cel puțin a aripii sudice a Muzeului. Aceasta se va întâmpla în 1927 când, la 23 aprilie, sunt predate cheile proprietarului din Calea Griviței. După 15 ani...[18]. Ca o ironie a soartei, când Muzeul de Artă Națională „Carol I" va fi expulzat din clădirea sa de la Șosea, noul Muzeu de Artă Populară va fi găzduit pe calea Victoriei, într-o casă ce aparținuse tot familiei Știrbey!

Așa cum am văzut, se părea că Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii publice era hotărît să susțină construirea în cel mai scurt timp a clădirii noului muzeu. La 6 aprilie 1912 cere Primăriei Capitalei (în urma mai sus menționatului aviz al Comisiei tehnice) să înceapă alinierea străzii Mavrogheni, pentru a se putea obține fațade paralele atât cu șoseaua Kiseleff, cât și cu strada ce delimita partea nordică a clădirii și să se facă de pe acum exproprierile necesare pentru aceasta[19]. Nu mai rămânea decât să se treacă la construirea efectivă.

Antreprenorii Popovici (la 4 mai 1912) cer Ministerului să se aprobe schimbarea pietrei de Câmpulung prevăzută în deviz, piatră necesară zidurilor. Argumentul era că piatra respectivă se găsea destul de greu în cantități mari, fiind comenzi neonorate încă din anul precedent. Constructorii propuneau, în schimb, piatra de Măgura (cariera Nifon) din județul Buzău, care are calități similare dacă nu chiar superioare[20]. Demersul lor este susținut și de Comisia tehnică, prin avizul său din 7 mai, în care se arată că „piatra de Măgura este de o calitate comparabilă cu cea din Câmpulung."[21] Și nu se înșelau; calitatea superioară a acestui material a fost și motivul pentru care, nu întâmplător, tabăra de sculptură (începută prin anii '70) s-a organizat în apropierea acestei cariere.

Dar, pentru a reveni la anul 1912, inginerii Popovici nu bănuiau ce vor declanșa prin simpla încercare de a schimba un material de construcție. A izbucnit un adevărat „război al pie-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

trei", eroul fiind cunoscutul geolog Mathei I. Drăghiceanu, „inginer de mine, fost Director al Școlei de poduri și șosele din București". Aflând de schimbarea proiectată, acesta protestează printr-o scrisoare adresată Ministrului, în care încearcă să dovedească venalitatea lui N. Ghika-Budești, arhitectul „Muzeului Artelor de la șosea". Frauda arhitectului i se părea evidentă inginerului geolog, având în vedere că piatra de Buzău era mai ieftină cu 40 lei metrul cub, profitând astfel de diferență „antreprenorul și susținătorii lui" în detrimentul Statului[22]. Urmează apeluri patetice la intrarea în legalitate: „Sa (sic) săvârșit cu bună știință o călcare a condițiunilor generale de întreprindere și ce e mai grav și o frustare (sic) a Statului cu 40 lei la metrul cub."[23] În același memoriu, Drăghiceanu „demască" faptul că „(...) nu s'a găsit până la Dl. Ghica-Budești un arhitect în tot decursul secolelor care având a face o lucrare arhitectorială mai deseamă, să prefere piatra de Buzău sau de Rusciuch, pietrei de C.lung, de cât pe ascuns a fost d'a se săvârși o faptă ilicită în dauna Statului, în complicitate cu antreprenorii (...). Nu se avizează nici un arhitect conștiincios în meseria sa, a face lucrări arhitectoriale în piatra de Buzău sau Rusciuch, pline de găuri de fosile și d'un aspect murdar, înnegrindu-se cu timpul și foliatându-se. Dovadă casele D-lui Gr. Cerchez membru comisiunei tecnice, Palatul Poștelor etc (sic)."[24] „Complotul" părea, în viziunea reclamantului că are ramificații oculte, ajungând până la comisia care dăduse avizul favorabil schimbării materialului de construcție[25] și care motivase că piatra de Câmpulung, spre deosebire de cea de la Măgura, „este gelivă (prinde apă) și are defecte de omogenitate."[26]

Care era, de fapt, substratul protestelor lui Mathei I. Drăghiceanu?

În spatele grijii deosebite pentru averea publică se ascundeau interesele lui personale. Inginerul, fost director al „Școlei de poduri și șosele", târgoviștean de origine, era... coproprietarul carierei Albești-Câmpulung. În numele său și al celorlalți interesați de un contract ferm cu Statul (I. B. Isbășoiu, C. V. Stan, I. B. Brăilescu, Ion N. Isbășescu, I. G. Florea și Nae N. Bucur) trimite un nou apel Ministerului, în octombrie 1913[27]. De data aceasta se caută mult mai fățiș a se da un aspect politic, cele câteva fragmente care urmează fiind elocvente:

„În numele idei (sic) de cinste, idei de stat și idei de interes general, care au călăuzit acțiunea partidului conservator, al cărui demn reprezentant sunteți, viu și protestez contra practicei care se urmează și azi cu piatra de construcțiune (...)"[28], „(...) industria carierelor noastre este lovită în interesul industriei streine a carierelor din Rusciuk pentru o piatră inferioară în calitate dovedită în construcțiunile publice"[29] sau, mai vehement: „(...) dublu atentat la punga Statului, industria streină în paguba industriei naționale."[30] De unde se vede că sloganul „Nu ne vindem țara!" este mai vechi decât ne-am fi închipuit...

S-ar părea că numeroasele reveniri cu reclamații și proteste ale lui Drăghiceanu au dus la satisfacerea intereselor sale, după cum reiese din scrisoarea adresată Ministrului la 19 august 1914[31], în care-i aduce acestuia „mulțumiri cu recunoștință pentru măsurile ce ați binevoit a lua în interesul Statului și al practicii cinstite în întrebuințarea materialelor de construcțiuni ale acelui Onor. Minister, cu care ați binevoit a da și o satisfacțiune cererilor ce am formulat în acest sens, spre a nu se mai frustra Statul".

În realitate s-a recurs la un compromis: „piatra de talie de Câmpulung" s-a utilizat pentru „soclul clădirii, parapete de ferestre și în genere părțile mai expuse ale clădirii"[32], în combinație cu cea de Măgura. În plus, așa cum era menționat și în deviz, piatra „streină" de Rusciuc a fost întrebuințată la „arcade, colonade și capitele". Toată lumea se putea declara mulțumită dar nu este mai puțin adevărat că acest mic „război" a însemnat peste doi ani de amânări, pe lângă eforturile cerute de expertizele comisiei, argumentațiile arhitectului sau ale antreprenorilor etc.

Mersul firesc al construcției s-a lovit și de birocrația unor funcționari publici. Încă din 14

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

iunie 1912 (prin referatul nr. 17)[33], arh. N. Ghika-Budești a trimis planurile la Minister, pentru a fi înaintate Primăriei Capitalei în vederea obținerii autorizației de construcție. Deși Ministerul a întărit cererea prin adresa nr. 41612/4 iulie 1912, nu s-a primit nici un răspuns până la data de 7 octombrie 1913[34], ceea ce-l face pe arhitect să atragă atenția că lucrările de construcție fiind înaintate, aceasta este „contrară regulamentelor în vigoare". Abia la 31 mai 1914 Primăria anunță Ministerul că va acorda autorizația, condiționând-o însă de plata sumei de 7264,80 lei ce reprezintă taxele de construcție[35].

Cu sau fără autorizație din partea edililor, lucrările demarează după ce s-a delimitat cu exactitate terenul de la Șosea. În acest sens, Ghika-Budești scrie în referatul său (nr.18/20 iunie 1912)[36] ministrului C. C. Arion:

„În urma cercetării făcute în ziua de 17 Iunie la fața locului, spre a se hotărî în privința terenului din grădina Muzeului Zoologic ce este necesar spre a se putea începe lucrările Muzeului Național, s'a hotărît să se cedeze într'acest scop o fâșie de teren de 15 m lărgime la fațada dinspre șoseaua Kiseleff urmând o linie perpendiculară pe ea în lungime de 80 m aproximativ, iar în fundul locului, unde urmează să se clădească localul Direcțiunei, o linie paralelă cu cea dintâi, dar mai retrasă decât aceasta cu 6 m spre Muzeul Zoologic (...) Și pentru a nu se pierde timp, vă rog a autoriza începerea imediată a lucrărilor". Prin rezoluția aplicată, Ministrul aprobă cererea lui Ghika-Budești, precizând că „lucrările vor începe imediat". Și, într-adevăr, lucrările nu mai puteau fi amânate, deoarece cu trei zile mai înainte, la 17 iunie, se pusese piatra fundamentală a viitorului Muzeu Național. „Odată inerția trecutului înlăturată – scria Al. Tzigara-Samurcaș cu acest prilej – viitorul Muzeu este neîndoelnic asigurat. Întemeiat după o lungă așteptare, însă sub auspicii atât de fericite și asigurat nu numai de înalta ocrotire, dar și cu sprijinul real al tuturor, Muzeul va corespunde speranțelor mari ce cu toții năzuim."[37]

Ceremonia întemeierii a avut loc, așadar, la 17 iunie 1912, în prezența Casei Regale, a Guvernului, a Înaltului Cler și a numeroși reprezentanți ai culturii românești din acea vreme. Cu acestă ocazie, la temelia noii construcții s-a depus un hrisov pe care scria:

„Noi Carol I
Regele României
Dorind a cinsti arta strămoșească cu un adăpost vrednic de însemnătatea sa pentru educarea poporului și întărirea sentimentului patriotic, astăzi 17/30 Iunie, anul Mântuirei 1912 și al Domniei Noastre al 47-lea Împreună cu Augusta Noastră Soție Regina Elisabeta și cu Iubiții Noștri Nepoți, Principele Ferdinand și Principesa Maria, Moștenitorii Tronului, de față fiind Președintele ad-interim al Consiliului de Miniștri Th. G. Rosetti, Ministrul ad-interim al Cultelor și al Instrucțiunei C. C. Arion, Președintele Comisiunei Monumentelor Istorice I. Kalinderu și înalți funcționari ai Statului, prin serviciu divin, oficiat de Î. P. Sf. Sa Conon Mitropolitul Primat, Am pus pe locul fostei Monetării a Statului și al Palatului Mavrogheni, Temelia Muzeului Național menit să întrunească colecțiile de artă acum răzlețite, spre a lăsa generațiilor viitoare o oglindă desăvârșită a întreg tezaurului artistic din cuprinsul pământului românesc, începând cu vârsta preistorică și până în zilele noastre.

Întru amintirea acestui fapt, am semnat actul de față, din care unul se va păstra în archiva Muzeului; iar altul s-a zidit în temelia clădirei.

București 17/30 Iunie 1912." (urmează semnăturile)[38].

Deși au semnat documentul de mai sus, Regele Carol I și Regina Elisabeta nu au fost prezenți la ceremonie, aflându-se la Sinaia. În schimb, au participat, ca reprezentanți ai Regelui, principii moștenitori de atunci (viitorul Rege Ferdinand și viitoarea Regină Maria) precum și prințul (la acea dată), viitorul rege Carol al II-lea. „Actul de întemeiere al Muzeului este deci semnat de cei trei Regi ai României de azi", observa Al. Tzigara-Samurcaș în 1936[39].

Festivitatea este completată cu o masă oferită de Ștefan Capșa, proprietarul celebrului restaurant bucureștean ce-i poartă numele, care-și va

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

recupera cheltuielile (565 lei) din fondurile Ministerului Instrucţiunii[40].

Paralel cu înălţarea Muzeului, se trece şi la construirea clădirii directorului, conform recomandării Comisiei tehnice. Casa era compusă din subsol, parter şi un etaj, însumând suprafaţa de 220 m^2. În anul următor (1913) devizul acestei lucrări se ridica la 128.338 lei, dintre care 60.000 lei reprezentau suma ce fusese alocată în situaţia iniţială, când locuinţa directorului era înglobată în corpul principal al Muzeului. Se cere, deci, Ministerului aprobarea unui supliment de 63.338 lei, care ar putea fi acoperit din rabatul licitaţiei de 17,50% (175.000 lei). Comisia tehnică propune să se plătească conform devizului, fără un supliment la clădirea directorială şi, de asemenea, fără aplicarea rabatului[41].

Pentru racordarea la curentul electric a ambelor clădiri, s-a luat legătura (la 22 noiembrie 1912) cu Societatea de electricitate A.E.G. din strada Clemenţei[42].

Biroul de arhitectură pentru şantierul Muzeului se găsea într-o cameră a vechii Monetării şi era dotat cu un inventar pentru care cuvântul „austeritate" pare un eufemism: o sobă veche de la Şcoala de Arhitectură şi două mese împrumutate de la antreprenori. Pentru completarea lui, Ghika-Budeşti cere Ministerului bani pentru:

„ – 1 masă cu sertar,
– 4 scaune,
– 1 dulap pentru planuri,
– aşezarea geamului lipsă" (!)[43], dovedind modestia pretenţiilor sale.

Au existat şi alte greutăţi venite din partea Primăriei. Am văzut că se ceruse alinierea străzii Mavrogheni, astfel încât să devină paralelă cu faţa nordică a Muzeului. Acest lucru nu se realizase până în septembrie 1913 ba, mai mult, trotuarul prezenta o curbă, aşa încât un colţ al clădirii se suprapunea pe el. Fiindcă, în mod firesc, trotuarul era ocupat cu materiale de construcţie, se cere Primăriei o scutire de „taxe de trotuar" pe care Consiliul Comunal o refuză, după lungi negocieri, la 3 iulie 1914[44]. Problema se punea cui îi revenea obligaţia de a suporta cheltuielile: Ministerului sau antreprenorilor, iar până la rezolvarea dilemei, Corpul de portărei dispune oprirea lucrărilor pe şantier la 16 iulie 1914[45]. Nu am găsit în arhive nici un document care să ateste cine a cedat primul, dar e cert că lucrările nu au fost sistate mult timp.

Anul 1913 nu a adus progresele scontate pe şantierul Muzeului şi din alte motive – participarea României la războaiele balcanice a făcut ca bugetul ţării să fie canalizat spre alte direcţii, mai puţin paşnice.

În sfârşit, şantierul se închide temporar odată cu venirea iernii până în primăvara anului următor, aşa cum aflăm din cererea arhitectului diriginte Al. Zagoritz, prin care solicita (susţinut şi încurajat de N. Ghika-Budeşti) să facă „o călătorie de studii de arhitectură, având în vedere că lucrările nu vor începe înainte de luna martie."[46] Conştiinciozitatea acestui tânăr şi nefericit arhitect se va manifesta şi în anul următor când, tot în perioada de sistare a lucrărilor datorată anotimpului rece (noiembrie 1914-martie 1915), va lucra în mod gratuit la Muzeu pentru executarea planurilor necesare campaniei viitoare[47]. Chiar dacă pe şantier nu se lucra, specialiştii nu şi-au luat nici un răgaz: călătorii de studii, realizare de planuri, calculul rezistenţei materialelor, cu acesta fiind solicitat „Inginerul şef I. Vardala din str. Dimineţii No. 4", care-i scrie lui N. Ghika-Budeşti la 7 decembrie 1913[48]:

„Domnule Arhitect, Ca răspuns la scrisoarea Dv. No. 22 din 26 nov. 1913 am onoare a vă comunica că primesc a mă însărcina cu studierea diferitelor cestiuni de construcţiune şi rezistenţă la clădirea Muzeului Naţional". Urmează problemele de care se va ocupa inginerul constructor:

„– Studierea turnului principal (determinarea repartizării presiunilor pe fundaţii, propuneri pentru eventuale întăriri ale acestora, - pentru legăturile necesare turnului, pentru eventuale descărcări de presiuni sau împingeri, diminuţiuni de sarcini moarte.

– Pentru elaborarea planurilor de execuţie a acoperişului la diferite părţi ale clădirii (partea constructivă):

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

a) Acoperișul părților mediane ale aripilor, unde vin luminatoare prevăzut din motive de siguranță contra incendiului, în întregime din beton armat.

b) Restul acoperișurilor [afară de c)], cu forme metalice, pane de fier, căpriori și astereală de lemn.

c) Acoperișul fațadei spre șos. Kiseleff, prevăzut mai ușor, fie cu pane metalice sprijinite direct pe ziduri, fie din lemn.

d) Luminatoarele metalice în acoperișul de la a).

e) Planșeul de beton armat din jurul luminatoarelor tavanelor."

Tot în vederea reînceperii lucrărilor, arhitecții se îngrijesc de achiziționarea țiglelor smălțuite pentru acoperișuri. La acea dată (februarie 1914), în țară, producători ai acestui material mai erau firmele: Simileasca din Buzău, Andreescu din Craiova, și Doppelreiter din Târgu-Jiu[49]. Singura însă care acceptă comanda (aproximativ 200.000 de țigle) este cea din Târgu-Jiu, dar probele nu au dat rezultate, degradându-se după o iarnă. Comisia tehnică ajunge la concluzia că în România nu se mai făcea țiglă smălțuită de calitate superioară și că singura soluție era să se importe, de pildă din Budapesta, de unde se aduce lesne pe Dunăre până la Giurgiu. O altă posibilitate era și oferta făcută de fabrica Schmidt, din Brașov (tot în „străinătate", la 1914...), prin firma Schoenfeld din București, ofertă acceptată de Comisie[50]. Dar, fie că s-a dovedit insuficientă, fie că s-a degradat pe parcurs (nu am găsit nici o referire în acest sens în documentele de arhivă), se va vedea că problema țiglei pentru Muzeu va fi pusă și mai târziu, în diversele etape ale construcției clădirii.

Anul 1914 a reprezentat un an „bun" pentru Muzeu fiindcă lucrările s-au desfășurat, aparent, nestânjenite. Se trece chiar la o fază avansată, aceea a executării modelelor de ipsos pentru sculpturi, comandate la atelierul lui Heinrich Herdlicka, premiat cu medalia de aur la Expoziția Internațională de la Paris, din 1900[51].

Ținând cont de experiența anterioară, N. Ghika-Budești cere Ministerului, încă din vară (26 iulie 1914) să se ia următoarele măsuri obligatorii de protecție pentru iarnă a construcției, în cazul în care se vor opri lucrările:

– Execuția a 220 m^2 de planșeuri din beton armat în părțile încă neacoperite spre a se feri temeliile clădirii.

– Realizarea bolților la sala mare din aripa de nord, unde schelele și cofrajele erau complet montate, bolți care s-ar deteriora dacă nu se vor face acum 100 m^3 de zidărie de ciment.

– Umplutura de moloz și pardoseală de ciment deasupra bolților.

– Zidăria bolților de la etajul I, la extremitățile fațadei principale.

– Zidăria arcurilor de descărcare deasupra și în jurul ferestrelor mari, pentru asigurarea zidurilor[52].

Și, astfel, un bilanț al anului 1914 ar însemna: s-a obținut ridicarea de roșu a celor trei corpuri ale clădirii, cu excepția părților lor superioare și a acoperișurilor rămase neterminate[53]. Această nerealizare a făcut ca, pe timpul iernii, materialele depozitate în Muzeu să se degradeze. Este cazul tocurilor de la ușile și ferestrele casei directorului care, păstrate în astfel de condiții, s-au stricat din cauza umezelii. Încercările lui Petre Petrescu din București, str. Popa Savu nr.13 (angajat să facă tâmplăria la această casă) de a obține despăgubiri din partea Ministerului rămân fără rezultat, sugerându-i-se să-și adreseze pretențiile antreprenorilor Popovici[54].

Anul 1914 este și anul morții Regelui Carol I, cel care l-a susținut pe Al. Tzigara-Samurcaș în toate împrejurările, nu de puține ori potrivnice. Ca un omagiu adus acestuia, directorul Muzeului propune ministrului I. G. Duca, la 12 decembrie 1914, ca Muzeul de Artă Națională să poarte numele întemeietorului său: „(...) Având în vedere neprețuitele înalte îndemnuri și necurmate ajutoare, de care arta românească, sub toate ale ei manifestări, s'a bucurat de partea regretatului nostru Rege Carol I, în decursul lungei și binecuvântatei Sale domnii, cred că și DV. Veți aproba că această denumire, propusă pentru viitorul Muzeu al neamului românesc, nu putea să fie mai nemerită. Va fi o cinste pentru generația

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

noastră și o mândrie pentru cele viitoare ca instituția artistică, în care se oglindește latura artistică a poporului român, să poarte numele falnic al gloriosului Prim-Rege al României, sub care s'au pus temeliile Muzeului și prin al cărui imbold s'au alcătuit diferitele colecțiuni, menite să adăpostească noul palat (...)"[55]

În urma raportului nr. 4125/1915 al „Ministrului secretar de stat la Departamentul Cultelor și Instrucțiunei", Regele Ferdinand semnează decretul nr. 201 din 31 ianuarie 1915 prin care, la articolul I, hotăra:

„Actualul muzeu «Național» în construcție la șosea, va purta pe viitor numele de «Muzeul Carol I»."[56]

*

Este, poate, momentul să abordez și un alt aspect: în numeroasele dosare din arhive, referitoare la construcția Muzeului de Artă Națională, majoritatea filelor sunt ocupate de cereri de fonduri sau de suplimentare a acestora, la care, aproape invariabil, Ministerul, dacă le acordă, diminuează suma în mod considerabil. Pe de o parte se constată că bugetul prevăzut construcției era depășit iar, pe de altă parte, devalorizarea treptată dar sigură a monedei naționale începuse să-și spună cuvântul. Astfel, încă de la începutul campaniei din 1915, Al. Tzigara-Samurcaș cere, pentru continuarea lucrărilor la redeschiderea șantierului, suma de 500.000 lei. Ministerul îi acordă doar 400.000[57] (pe baza creditului obținut prin Decretul nr. 7028 din 1913), dar și aceștia sunt reduși la 348.000 lei[58]. S-a reușit să se ajungă la suma solicitată inițial abia în toamnă, când Consiliul de miniștri, întrunit la 3 octombrie 1915, aprobă diferența de 152.000 lei. S-ar putea să pară aridă relatarea acestui „joc cu cifrele", dar exprimă o situație dramatică în care, de-a lungul întregii istorii a Muzeului de la Șosea, directorul său s-a văzut nevoit în repetate rânduri să „smulgă" pur și simplu fondurile necesare atât construcției, cât și funcționării acestuia.

O altă problemă, ridicată de data acesta de către N. Ghika-Budești, a fost cea a insuficienței personalului tehnic de specialitate; la reînceperea lucrărilor din 1915, acesta era compus, pe lângă arhitectul șef, doar din: arhitectul Al. Zagoritz, conductorul I. Cananău, și desenatorul P. Vimer (ultimii fiind, încă, studenți la Școala de arhitectură)[59].

Cu toate dificultățile întâmpinate, lucrările se reiau, chiar dacă se produc și mici accidente, așa cum reiese din adresa trimisă la 30 martie 1915 administratorului Casei Bisericii Mavrogheni, în care i se face cunoscut că se vor repara ulucile distruse cu ocazia operațiunilor efectuate la Muzeu[60].

Dar, ca și cum n-ar fi fost destule necazuri suferite pe șantier, izbucnesc și neînțelegeri între colaboratori, neînțelegeri ce duc la conflicte violente. Arhitectul Zagoritz, fire impulsivă, dar de o exigență remarcabilă, reclamă pe antreprenori la Minister că, în scopul câștigurilor personale, au inclus în deviz așa numitele „bolți parabolice" care, în realitate, nu erau construite, sau că au furnizat pietriș de categorie inferioară celei cerute de arhitectul șef și că, la observațiile făcute, antreprenorul D. Popovici Mezin, la 23 iunie 1915, l-a „insultat și amenințat cu lovire, de față fiind d. Arhitect-șef N. Ghika-Budești."[61] Pe de altă parte, Zagoritz este reclamat de către adversari că nu a făcut verificările începute dinainte de 1912, că este „un om periculos pentru revolverul încărcat din buzunar" și că „într'un moment de isterie a scos revolverul să tragă în noi și proferează vorbe injurioase", martor fiind același N. Ghika-Budești[62]. Conflictul se va întinde pe mai multe luni și, pentru stingerea lui, este necesară constituirea unei comisii de anchetă, compusă din arhitecții Ghika-Budești și R. Nedelescu, în septembrie 1915[63]. Aceștia vor întocmi un raport la Minister, pe baza căruia Ministrul anunță pe Zagoritz: „Ministerul deși apreciază exigența în controlul lucrărilor de la construcția Muzeului Național, totuși nu admite raporturi prea (!) încordate între Dv. și Dl. Antreprenor și tebuie să puneți stăpânire pe actele și vorbele Dvs."[64]

Imparțial, se transmite și părții adverse: „(...) aveți să vă supuneți controlului D-lui arhitect

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Zagoritz pentru buna aplicare a punctelor din contract. În caz că se va (sic) mai repeta scenele care au motivat această anchetă, Ministerul se va adresa Parchetului."[65] Avertismentul fiind în măsură să îngrijoreze, cei doi se supun hotărîrilor comisiei de anchetă dar, în realitate, animozitățile dintre ei continuă și nu vor fi curmate decât prin moartea pe front, în 1916, a arhitectului în primele zile ale războiului.

Tot acum apar și germenii conflictului dintre Al. Tzigara-Samurcaș și N. Ghika-Budești, ce va culmina mult mai târziu cu înlocuirea arhitectului șef al Muzeului cu arh. Grigore Ionescu. Este vorba nu numai despre opinii diferite în legătură cu planul clădirii, ci despre divergențe în principii: cel al muzeografului, la care primează funcționalitatea și cel al arhitectului estetizant, la care aspectul operei săvârșite de el este deasupra oricăror cerințe impuse de destinația clădirii. De altfel, N. Ghika-Budești va declara la un moment dat: „N-am vrut să mă las amăgit de rigiditatea principiilor arbitrare în multe privințe, ce tinde să le decreteze și să le impună, în mod absolut și universal, noua știință ce poartă denumirea pompoasă de «Muzeografie»."[66] Bineînțeles că nu se poate accepta o atare poziție, cel puțin din motivul că orice arhitect este obligat să creeze ținând cont în permanență de cerințele beneficiarului. Acest reproș i-l făcuse și comisia tehnică la punctul 12 al observațiilor referitoare la planuri. În cazul de față, neînțelegerile dintre cei doi pornesc de la solicitarea lui Al. Tzigara-Samurcaș ca acoperișul să fie făcut din beton armat (neinflamabil), în vreme ce Ghika-Budești susținea să se utilizeze lemnul. Directorul își găsește aliați în antreprenori care, la 18 august 1915, propun Ministerului să se schimbe acoperișul din lemn cu materiale ce nu prezintă pericole de incendiu[67]. Ministrul, bazându-se pe raportul lui N. Ghika-Budești și vădit influențat de acesta, dă fraților Popovici un răspuns lipsit de menajamente, arătând că „(...) antrepriza nu are altceva de făcut decât să execute lucrările așa cum i se cere și nu intră în atribuțiunile sale de a da sfaturi Ministerului care își ia răspunderea celor ce are de făcut." Cu alte cuvinte, *Sutor, ne supra crepidam*... Și mai departe, poate pentru a atenua tonul deosebit de dur, dă unele explicații care, după părerea mea, chiar și pentru un profan par cel puțin neconvingătoare, anume că șarpanta de lemn se face acolo unde podul este izolat de încăperile Muzeului prin bolți de zid, care fac imposibilă întinderea unui eventual incendiu care nici n-ar avea unde să izbucnească, deoarece șarpanta este izolată și spre exterior prin învelitoarea de țiglă (!)."[69]

Cu tot ritmul lent și stânjenit de desele întreruperi, lucrările pe șantier continuă... Dovadă sunt multele rapoarte ale lui N. Ghika-Budești („situații provizorii") în care arăta stadiul lucrărilor la un moment dat, situații pe baza cărora arhitectul își primea tantiemele de 4% din valoarea execuțiilor, conform contractului încheiat.

Și din nou, odată cu venirea iernii, se pune problema obținerii de fonduri pentru completarea campaniei de lucru a anului 1915. Calculele sunt făcute de cei doi arhitecți și constau din următoarele:

„1. Carton gudronat la învelitori (2300 mp)
2. Șipcile bătute pe carton
3. Instalațiuni la Casa directorului
4. Complectări la tâmplărie
5. Cărbuni pentru încălzitul interiorului pentru a se putea lucra
6. Vopsitul tâmplăriei
7. Parchetele (400 mp)
8. Diverse lucrări de complectare a interiorului
9. Scara principală
10. Balustrada de fier la scara secundară
11. Învelitoarea de țiglă smălțuită
12. Vopsitul pereților în coloare de uleiu (500 mp)
13. „ „ cu uleiu al scării principale
14. Spoitul cu lapte de var în subsol
15. Complectări la acoperișul provizoriu
16. Diverse neprevăzute

Total: 70.000 lei

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

(ss) Arh.șef N. Ghika
(ss) Arh. Al. Zagoritz"[70].

Suma solicitată va fi obținută la începutul anului următor, după cum reiese din următorul document:

„Jurnal.

Consiliul de Miniștri în ședința de la 15 Ianuarie 1915 luând în deliberare referatul D-lui Ministru al Instrucțiunii și al Cultelor sub No. 113624/1915. Având în vedere că prin jurnalul cu No. 650/1915 acel Minster a fost autorizat să cheltuiască suma de 400.000 din creditul de lei 1.000.000 deschis cu Decretul No. 1215/1912 și din creditul de 400.000 deschis cu Decretul No. 7028/1913, iar cu jurnalul 1538/1915 a fost autorizat să mai cheltuiască încă suma de 152.000 din creditul de lei 400.000 deschis cu decretul No. 7028/1913 pentru continuarea lucrărilor de construcție a Muzeului de Artă Națională din București.

Având în vedere că cu aceste sume nu s-a putut complecta construcția Muzeului, rămânând neterminate unele lucrări ce sunt absolut necesare și a căror amânare ar produce daune serioase, autorizăpe domnul Ministru al Instrucțiunii și al Cultelor să mai cheltuiască încă suma de lei 70.000 cu care să se poată termina lucrările urgente ce sunt în curs de execuție la construcția Muzeului de Artă Națională din București din creditul de lei 400.000, deschis cu Înaltul Decret Regal No. 7028 din 21 decembrie 1913." Urmează semnăturile miniștrilor: Ion I. Brătianu (președintele Consiliului de miniștri), Em. Porumbaru, V. G. Morțun, Dr. Angelescu, I. G. Duca (ministrul Instrucțiunii), E. Constantinescu și A. G. Radovici[71].

Din banii obținuți s-au putut plăti firmei E. Wolff 10.056,20 lei, sumă ce reprezenta valoarea operației de instalare a caloriferelor în Muzeu, pentru care s-au adus din străinătate „radiatoare de cea mai bună calitate"[72].

Suma alocată inițial construcției Muzeului era depășită în fiecare an. Dintr-un certificat acordat de Minister antreprenorilor reiese că, până la 26 aprilie 1916, din totalul de 870.516,33 lei se executaseră lucrări „conform contractului și în bune condițiuni tehnice, în valoare de 1.217.868,90 lei."[73]

Creșterea cheltuielilor se datora și unor situații noi, conducând la diverse modificări și proiecte noi cerute, în multe cazuri, de către Al. Tzigara-Samurcaș. Astfel, la 17 mai 1916, același inginer constructor I. Vardala cere Ministrului (și i se aprobă) să facă noi proiecte pentru acoperișul de fier și beton armat precum și pentru consolidarea turnului, ce se refereau la:

„1. Modificarea fermelor metalice din cauza schimbării pantei învelitorilor.

2. Modificarea complectă a tavanului de beton armat la parterul din aripa stângă, înlocuindu-se cu bolți de cărămidă și nervuri.

3. Proiecte noi de consolidări din beton armat cerute la Casa Directorului Muzeului Național.

4. Idem, pentru montanții mari de susținere a acoperișului de beton armat la sala de expoziție din aripa stângă.

5. Idem, pentru circa 2000 mp planșeuri de beton armat la diferite etape ale turnului, precum și alte părți constructive tot din beton armat la același turn".

Pentru toate aceste proiecte noi, de lucrări neprevăzute în angajamentul său și care se ridicau la suma globală de 80.000 lei, inginerul I. Vardala pretinde un onorariu de 1.500 lei[74].

Toate aceste greutăți financiare determină pe N. Ghika-Budești să se adreseze ministrului Instrucțiunii, solicitându-i ca acesta să ridice problema în fața Consiliului de miniștri, fiindcă „lucrările suferă foarte mult din cauza lipsei mijloacelor"[75]. Fondurile cerute acum ar fi putut fi obținute, sugera arhitectul, din banii neîntrebuințați la alte clădiri, unde lucrările stagnau, existând asemenea precedente, cum ar fi cazul Institutului de Fiziologie.

La rândul său, în raportul către Consiliul de miniștri, I. G. Duca avertiza:

„Clădirea Muzeului Național Carol I, începută în anul 1912 și ridicată până acum, în cea mai mare parte, până la înălțimea ei definitivă,

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

în situația în care se află astăzi nu este pusă la adăpost de intemperii și lucrările executate sunt expuse a se deteriora dacă nu vom face fără întârziere unele lucrări, cum ar fi ridicarea zidăriei în părțile necompletate, facerea colonadei din curte, care merge de-a lungul clădirii, fără de care nu se poate nivela terenul lângă construcție, executarea fațadei aparente cel puțin în părțile mai expuse și învelitoarea cu țiglă, cea provizorie nemai putând rezista". Și, fiindcă suma ce a fost autorizat s-o cheltuiască se epuizase, cere permisiunea să dispună și de restul de 68.695,32 lei din creditul deschis prin decretul regal din 1913[76].

Urmează ședința Consiliului de miniștri din 10 august 1916, prin care se aprobă suma solicitată[77]. Din păcate, însă, aceasta venea prea târziu: după șase zile, România intra în război și orice lucrare pe șantier se sistează, arhitectul N. Ghika-Budești fiind anunțat oficial că „(...) pe ziua de 1 sept. a.c. încetează însărcinarea personalului tecnic angajat la construcția acestui Muzeu și la aceea de la Universitate."[78]

*

Dacă în primii ani (1912-1914) lucrările la construirea Muzeului au progresat, chiar dacă apăreau și multe nedorite întreruperi, după Războiul de Reîntregire situația devine de-a dreptul dramatică. Timp de peste două decenii, clădirea neterminată și neasigurată împotriva vitregiilor vremii (și ale vremurilor) risca să se ruineze complet, operațiunile realizate într-un an degradându-se în cel următor, pentru ca apoi să se ia totul aproape de la început. Subvențiile din partea Statului, mult prea neîndestulătoare, erau „ca doftoriile administrate unui bolnav, cu linguriță, spre a-l împiedica să moară, fără nădejde de a-l însănătoși", cum scria Al. Tzigara-Samurcaș[79]. „Nefiind acoperită decât provizoriu și insuficient, clădirea se macină și capătă umezeală. Natura însăși, parcă pentru a pedepsi indolența noastră, își răzbună contra Muzeului; cu prilejul unei furtuni s-au prăbușit câteva din coloanele fațadei, ce nu erau încă consolidate, iar cutremurele de pământ au crăpat un zid"[80], constată același, cu amărăciune.

Cum s-a ajuns la această situație? Să fi fost, oare, miniștrii puși în fruntea culturii românești total lipsiți de interes pentru înălțarea unui adevărat lăcaș de cultură, așa cum lăsa Al. Tzigara-Samurcaș să se înțeleagă? În mod cert, nu erau probleme de ordin tehnic, fiindcă ritmul de construcție în acel timp era cu totul altul. Am văzut că edificii, mult mai pretențioase din punct de vedere arhitectonic decât Muzeul de la Șosea (Palatul Poștelor sau cel al Casei de Depuneri și Consemnațiuni) se realizaseră la sfârșitul secolului trecut în doar trei sau patru ani, iar acum, în perioada la care mă refer, se începuseră alte lucrări publice, dintre care multe erau deja terminate. În schimb, pentru Muzeu nu se găseau bani!

Cred că în mare măsură, explicația trebuie căutată în prezența însăși la conducerea Muzeului a lui Al. Tzigara-Samurcaș...

Personalitate controversată și îndelung contestată – numeroasele sale conflicte sunt un puternic argument – Al. Tzigara-Samurcaș, în timpul ocupației germane, a avut curajul să riște acceptarea funcției de Prefect al poliției Capitalei. Acesta a fost pretextul pentru care toți adversarii săi l-au acuzat, după război, de trădare și colaboraționism, numindu-l „spion al lui Makkensen", propunându-se chiar să i se rezerve „tainițele din salinele umede și întunecate (...) sau, ca o supremă ispășire, salvele expiatoare", cum sugera ruda sa, N. Iorga[81].

Susținut cu ardoare de Dinastie, Al. Tzigara-Samurcaș nu putea fi, teoretic, îndepărtat de la conducerea instituției, dar se căuta obținerea demisiei sale prin numeroasele obstrucții, menite să-i zădărnicească idealul. Și, cu siguranță că s-ar fi reușit cu oricare altcineva în afară de cel care a trecut prin momente de dezamăgire, tristețe sau revoltă, dar care n-a ajuns niciodată la deznădejde. La atacuri personale, răspundea cu promptitudine, folosind întotdeauna cuvântul tipărit; la opreliști din partea autorităților, venea, în plus, cu o mulțime de rapoarte și de memorii care, de cele mai multe ori, își atingeau scopul,

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

chiar dacă și numai parțial. Doar tenacitatea sa ieșită din comun a făcut ca, până la urmă, clădirea Muzeului să poată fi terminată.

Până în anul 1921, practic, nu s-a făcut nimic notabil pentru edificarea Muzeului. Din timpul războiului, clădirea fusese acoperită parțial cu carton gudronat, care a putrezit în mai multe locuri, lăsând construcția expusă intemperiilor. Imediat după război, s-a acordat ridicula suma de... 15.000 lei, cu care s-au făcut diferite lucrări de întreținere care, însă, nu au putut împiedica degradarea completă a acoperișului provizoriu[82]. În anul următor, 1920, se primesc 500.000 lei, prin adresa nr. 98237 din 18 octombrie, dar la o dată când lucrările urmau să fie întrerupte din cauza venirii anotimpului neprielnic[83]. Într-un raport către Minister, arhitectul N. Ghika-Budești cere (la 20 aprilie 1921) ca această sumă de o jumătate de milion care, prin neutilizare, se pierduse, să fie raportată pentru anul bugetar 1921-1922, „subsemnatul neavând nici o vină pentru prejudiciul ce s-a adus clădirei Muzeului Național, care de 6 ani stă în părăsire, expus la intemperii și ruină."[84]

O speranță s-a întrezărit cu prilejul încoronării de la Alba-Iulia a Regelui Ferdinand și a Reginei Maria, moment nu numai politic, el având și darul, prin simbolul pe care-l reprezenta, de a uni într-un uriaș entuziasm, toate straturile societății românești. Entuziasmul a cuprins și Ministerul Cultelor și Artelor (cum se numea el acum), care trimite lui Ghika-Budești următoarea adresă: „Cu ocaziunea Marilor serbări naționale de Încoronare, cari sunt hotărîte a avea loc în luna August a.c. (în realitate, la 15 octombrie 1922, P.P.), este neapărat necesar ca cel puțin lucrările Muzăului ce dirigeți, să fie complect terminate, ca ast-fel până la numitul termen să se poată aranja în interior obiectele ce vor fi expuse.

În vederea aceasta, avem onoarea a Vă ruga să bine voiți, ca de urgență, să ne înaintați un deviz complect al lucrărilor cari sunt de efectuat în care să se cuprindă și suma necesară pentru executare."[85]

Inițiativa Ministerului era, într-adevăr, încurajatoare, dar în nici un document de arhivă nu am întâlnit punerea ei în aplicare... Mai mult, se refuză și alocarea unei sume modice, necesare executării a 25 de ferestre metalice pentru subsol, la prețul total de 16.250 (cerut de „Casa I. Haug") sau pentru ferestrele din lemn (cu cercevele exterioare de stejar și cele interioare, de brad) pe care „Casa V. D. Marinescu" se obliga să le confecționeze în schimbul a 900 lei metrul pătrat[86].

Nici în anii următori, Ministerul nu s-a dovedit a fi mai generos. Când, la 2 martie 1923, Al. Tzigara-Samurcaș cere 5 milioane pentru terminarea aripii sudice, venind și cu soluția că „suma s-ar putea prelua din creditul ce se deschide pentru clădiri școlare și culturale", Ministerul eludează problema, prin rezoluția aplicată: „Se va păstra la dosarul chestiunei"...[87]

Că nu s-a realizat nimic din oferta prilejuită de festivitățile Încoronării, reiese și din faptul că la 1 ianuarie 1925, clădirea nu era încă acoperită definitiv cu țiglă, iar turnul central nu fusese construit[88]. Pentru aceste operații, Ghika-Budești ceruse aproximativ 11.500.000 lei, ce constituiau „strictul necesar pentru a împiedica întinderea mereu crescândă a stricăciunilor ce din an în an se măresc, văzând cu ochii. Dacă nici în acest an nu se vor da fonduri, se poate considera că banii cheltuiți la această clădire sunt pierduți și că ruina o va coprinde definitiv, cu toate sforțările ce am făcut de la război încoace pentru a o menține pe cât cu putință."[89] Răspunsul Ministrului vine la 23 iunie 1925 (după mai bine de 6 luni): „În anul curent se vor executa lucrările pentru acoperiș (4 milioane) și pentru turn (2.500.000 lei)."[90] Deci, cam jumătate din suma solicitată.

Deși Muzeului i se alocaseră, pentru anul 1925, 6,6 milioane de lei (din creditul de 65 de milioane), ministrul Cultelor și Artelor, Al. Lapedatu și cel al Finanțelor, Vintilă Brătianu cer Consiliului de miniștri să se diminueze suma pentru anul în curs la numai 1.500.000 lei, iar restul de 5 milioane să se afecteze lucrărilor

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Școlii de Arhitectură[91]. Prin jurnalul din 8 iunie 1925, Consiliul de miniștri (Ion Brătianu, Al. Constantinescu, Al. Lapedatu, Vintilă Brătianu, G-ral Mărdărescu, G-ral Văitoianu, I. G. Duca, Dr. Angelescu și N. D. Chirculescu) acceptă schimbarea destinației fondurilor[92]. În această situație, N. Ghika-Budești se vede nevoit să facă un nou deviz, mai auster, adaptat la noua situație, după cum urmează:

„Deviz asupra lucrărilor la Muz. Naț. Carol I din Buc., aripa de sud.

1. Învelitoare de țiglă smălțuită verde din fabrica Andreescu Craiova coprins lații orizontali de sub țiglă, așezate complect după regulile artei: 1500 m^2 = 600.000 lei.

2. Coame de țiglă smălțuită verde legate cu sârmă galvanizată și zidite cu mortar de var alb amestecat cu ciment: 200 m = 50.000 lei.

3. Dolii de aramă 3 mm grosime între șipci lucrate și fixate conform cu regulile artei, lățimea tablei 1.80 mm = 80.000 lei.

4. Șarpantă din lemn de brad la strașina dinspre sud coprins așezatul consolelor de stejar existente precum și toată fierăria necesară legată solidar cu șarpanta existentă: 80 m = 36.000 lei.

5. Streașină din lemn de stejar lucrată cu îngrijire după modelul celei existente cu lemn de prima calitate, perfect uscat, grunduit cu ulei de in fiert: 80 m = 80.000 lei.

6. Jghiaburi din tablă de aramă de 3 mm grosime, coprins cârlige solide de fier arămit cu cuțite idem. Diametrul jghiabului de 20 cm, așezate complect cu toate accesoriile: 60 m = 54.000 lei.

7. Burlane din tablă de aramă de 3 mm grosime, diametrul 15 cm, coprins brățare arămite solide la distanța de 1m.50 una de alta, totul complect fixat și așezat conform detaliului ce se vede.

8. Zidării de cărămidă dublu presată specială, în dimensiunile cele existente la cornișa dinspre sud, lucrată aparent, cu mortar de ciment, rosturile umplute cu praf de piatră amestecat cu ciment în culoarea ce se va da. Cornișa este lucrată la fel cu cea existentă la celelalte corpuri de clădiri.

9. Complectări de zidărie aparentă la fel cu cărămida existentă, lucrată cu mortar de ciment și rostuită cu praf de piatră și ciment în coloare care se va da: măsurătoarea se va face desvoltat: 600 m^2 = 360.000 lei.

10. Neprevăzute și onorariul arhitectului și ajutorului: 138.000 lei

Total: 1.500.000 lei.

Arhitect diriginte (ss) N. Ghika. Buc. 25 iulie 1925."[93]

În această perioadă are loc și o nouă licitație pentru desemnarea unei alte antreprize a șantierului de la Șoseaua Kiseleff. Profitându-se de stagnarea de după război, la 10 ianuarie 1920 se semnase procesul verbal de lichidare a lucrărilor efectuate de către antrepriza Inginerilor Frați Popovici, cu care arhitectul Muzeului avusese destule incomodități[94]. Cu unul dintre frați, Popovici-Mezin, conducerea șantierului va mai avea încă multe conflicte în încercarea de a-l determina să părăsească Muzeul, în care locuia. În ianuarie 1921 se reușise evacuarea fostului antreprenor din biroul de pe șantier, „pe care fără drept îl deținea de atâta timp"[95], dar din locuință, abia la 15 noiembrie 1930![96]

În urma licitației din 1925, adjudecată de Întreprinderile Generale Technice Inginer Tiberiu Eremie S.A., din str. Stirbey Vodă nr. 88, avându-l ca delegat pe arhitectul I. Athanasiu, se semnează un contract între antreprenor și Ministerul Cultelor și Artelor, la 22 septembrie, în care se stipulează:

„– Lucrările de completare la Muzeul Național «Carol I», aripa de sud se fac la devizul de 1.500.000 lei cu un rabat de 12% sub prețurile unitare ale devizului. (La licitație mai participaseră și firmele «Vignali & Gambra», care oferiseră un rabat de 1,9% și «Ing. M. Vasilescu», cu un rabat de 11,5%, n.m.).

– Termenul de execuție: un an de la data comunicării în scris a aprobării lucrărilor.

– Arhitectul însărcinat de Minister cu direcțiunea și supravegherea lucrărilor este N. Ghika-Budești, director general al Serviciului tehnic al Comisiei Monumentelor Istorice, arhitect diriginte

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

al șantierului de la Muzeul Național «Carol I»"[97].

Bineînțeles că foștii antreprenori protestează că nu au fost și ei chemați să participe la licitație, „cum după lege trebuia neapărat să fim și noi invitați" – așa cum arătau ei – „deoarece am fost lichidați după război din lipsă de fonduri"[98] și cer organizarea unei noi licitații. Pe cererea lor adresată Ministerului, arhitectul Ghika-Budești justifică omisiunea intenționată a acestora prin faptul că frații Popovici „sunt lipsiți de personal tehnic și de o bună organizare" și că, în general, „am ținut să evit în viitor dificultățile ce am avut de suferit"[99].

Din păcate, nici cu noul antreprenor stadiul lucrărilor pe șantier nu avansează în ritmul dorit. La 19 iulie 1926 (cu puțin timp înainte de expirarea termenului prevăzut în contract pentru terminarea operațiunilor) arh. N. Ghika-Budești cere Ministrului să facă „o somație legală" inginerului Tiberiu Eremie, care „de anul trecut are contract cu Ministerul pentru învelirea cu țiglă a unei părți din această clădire și care nici până astăzi nu a început această lucrare și nici nu are țiglă pe șantier". Arhitectul diriginte se temea că „și în această iarnă clădirea va fi acoperită doar provizoriu cu carton gudronat, ceea ce poate aduce pagube clădirii și lucrărilor interioare care se execută în prezent."[100]

Deoarece singura sursă de reconstituire, în detaliu, a etapelor de construcție a Muzeului sunt fondurile arhivistice, am încercat să extrag din fiecare document cât mai multe informații. Astfel, din cele de mai sus ni se dezvăluie faptul că, în paralel, se lucra intens la amenajarea interiorului. De altminteri, tot dintr-un act de arhivă, aflăm că la acea dată se trecuse la o fază relativ avansată – procurarea feroneriei necesare: foreibere, cârlige, broaște etc., de la Ion Paloșanu („La Cerbul de Aur") precum și balamale și zăvoare, de la Ioan I. Gologan („Magazin cu fierărie și marchitănie")[101].

De asemenea, materialele electrice sunt furnizate de către „Societatea Română de electricitate Siemens-Schuckert S. A"[102].

O problemă, nicidecum minoră, era și alimentarea cu apă a șantierului. Deoarece Ministerul nu achitase facturile pentru plata apei consumate, Primăria Capitalei (prin inspectorul Pascu) transmite o somație, la 10 iulie 1926, că va opri debitul[103]. Urmează un lung șir de adrese între Minister și Primărie, în care cel dintâi protesta contra costului exagerat, în evidentă neconcordanță cu consumul efectiv. „Misterul" pare a fi lămurit abia la 21 iunie 1927, când se constată că apometrul, după care agenții Uzinelor Comunale București (U.C.B.) citeau cotele de apă presupusă a fi consumată la localul vechii Monetării, era de fapt atașat unui branșament ce nu avea nici o legătură cu vechea Monetărie sau noul Muzeu. Probabil că apometrul a fost așezat la un branșament „mort" al vechiului local; conducta fiind spartă, apa se pierdea în pământ, periclitând chiar temelia clădirii Muzeului. „Față de această constatare – se arăta într-un memoriu adresat Primăriei – se vede că pe nedrept se puneau în contul Muzeului acele fabuloase cantități de apă pe care Ministerul nu a ținut să le achite, vina fiind a instalației Primăriei."[104]

Terminarea interiorului din aripa sudică a Muzeului permite aducerea colecțiilor ce fuseseră depozitate în imobilul închiriat în calea Griviței nr. 5. În zadar succesorii Principelui Stirbey ceruseră, în repetate rânduri, să li se elibereze localul „care s'a ruinat de tot"[105]; aceasta nu se putea produce decât în momentul în care s-ar fi asigurat condițiile de depozitare a obiectelor muzeale, în vederea expunerii lor ulterioare. Așa cum am văzut, evenimentul mult așteptat de toată lumea, s-a petrecut la 23 aprilie 1923. Transportul (cu „camioane" trase de cai) a fost efectuat de către: G. Marinescu, din Str. Vlădescu nr. 24 (46 „camioane". Evident, este vorba despre numărul de transporturi și nu de cel al vehiculelor), C. Ionescu, str. Vlădescu nr.30 (21 camioane) și N. Rădulescu, din comuna Băneasa-Herăstrău (66 camioane și 2 oameni)[106], iar costul total a fost de 90.000 lei[107]. La acestea se adaugă și pretenția lui N. Rădulescu de a i se reface fierăria unei „trăsuri-diligențe", în schimbul a 15 transporturi făcute suplimentar la mutarea colecțiilor din calea Griviței[108].

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Tot în anul 1927 se face și „șoseaua" cu trotuar de la aripa sudică până la Șoseaua Kiseleff[109], iar la gardul Muzeului se construiesc „o poartă dublă pentru vehicule, executată din lemn de brad negeluit însă cătrănit, cu balamale americane (!) și zăvor pentru lacăt complect, montată cu stâlpi de stejar" și „o portiță pentru pietoni executată ca mai sus."[110]

În anul următor au existat mari neajunsuri datorate celor trei luminatoare din acoperiș care, nefiind etanșe, au lăsat să pătrundă apa de ploaie, ce a distrus parchetul și a provocat crăpături în peretele nordic al sălii mari din mijloc, de la subsol până la etaj[111].

Starea deplorabilă în care se afla Muzeul îl determină pe Al. Tzigara-Samurcaș să se adreseze (pentru a câta oară?) Președintelui Consiliului de miniștri, căruia îi scrie, la 30 aprilie 1929:

„Cu prilejul înălțătoarelor serbări ale Unirii, îmi permit a vă aminti starea de părăsire în care se află clădirea Muzeului Național de la Șosea, a cărui piatră fundamentală a fost pusă acum tocmai 17 ani.

Azi, cu ocazia sărbătorii întregirii neamului, se impune, mai mult ca oricând, să ne gândim la terminarea Muzeului, menit nu numai a oglindi în modul cel mai stralucit înalta noastră stare culturală dar și a dovedi, prin omogenitatea sentimentului artistic de care e însuflețit poporul român, indiscutabila noastră unitate etnică.

Reslățite cum sânt azi, prin diferite localuri improprii, comorile noastre artistice pierd din valoarea lor și nu pot fi înfățișate în modul demn ce li se cuvine. Reunindu-le într'un singur local, tezaurele noastre artistice ar minuna lumea, nu numai prin adevărata lor valoare artistică dar și prin unitatea sufletească ce caracterizează deopotrivă pe toți fiii României de azi.

După ce cu prilejul serbărilor s-au dotat universitățile noastre, cred că s-ar impune să se acorde fondurile necesare spre terminarea acestui singur monument de artă rămas neterminat.

Ar fi totodată și un omagiu adus memoriei marelui Rege Întemeietor al Regatului, al cărui nume îl poartă Muzeul, în care, de la înființare – în 1906 – toate provinciile, azi reunite, erau reprezentate."[112]

Rezoluția aplicată de Primul ministru este definitorie pentru atitudinea autorităților față de apelurile repetate ale directorului Muzeului: „să se transmită min. Cultelor și Artelor spre studiere, cu observația că nu sunt fonduri"...[113]

Cu toate acestea, la 28 august 1929, are loc recepția definitivă a lucrărilor executate la corpul sudic al clădirii (cea provizorie se făcuse la 15 iunie 1928), la care participă ing. Al. Davidescu, delegat din partea Ministerului, ing. Grigorescu, din partea antreprizei și O. Roguski, reprezentând Muzeul de Artă Națională. Cu aprecierea că „lucrările se mențin în bună stare", antrepriza Ing. Tiberiu Eremie este lichidată[114]. (Muzeul va fi terminat de către „Societatea Română de lucrări Publice Arh. Gh. Ionescu-Galați din București, str. Roma nr. 25"[115]).

În mod firesc, deceniul al patrulea ar fi trebuit să aducă transformări importante pe șantierul Muzeului. Odată cu venirea pe tron a Regelui Carol al II-lea care, la 30 august 1930, la Universitatea de la Vălenii de Munte anunța: „Voi fi un Brâncoveanu al culturii românești!"[116], cresc și speranțele lui Al. Tzigara-Samurcaș că, în sfârșit, Muzeul va fi terminat, cu atât mai mult cu cât regala promisiune fusese în mare parte îndeplinită.

Auspiciile erau favorabile: aripa sudică, intrată în circuitul de vizitare la 1 octombrie 1930 pune la dispoziția publicului 480 m^2 repartizați în trei secții ale artei naționale: ceramica, lemnul (în care piesa de rezistență o reprezenta, desigur, casa lui Mogoș) și țesăturile. Era un început modest (s-au expus doar 4% din piesele aflate în depozit, adică 560 de obiecte din totalul de 13.800), dar se putea afirma că Muzeul își deschisese porțile pentru public, chiar dacă numai de două ori pe săptămână, „cât va permite lipsa de căldură, de lumină și de mijloace de întreținere"[117]. Se putea trece cu vederea și starea de provizorat, în care paravanele de pânză suplineau zidurile, iar tavanele erau de pânză

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

transparentă, în loc de luminatoare cu sticlă mată. Esențial era că Muzeul fusese – fie și parțial – deschis.

Și totuși, șantierul clădirii Muzeului (exceptând aripa de sud) se află în aceeași situație dramatică. În 1933, Al. Tzigara-Samurcaș se adresează Ministrului cu cereri în care se regăsesc argumentele din mult prea numeroasele sale apeluri anterioare. Cu ocazia împlinirii a 25 de ani „de când funcționează în mod efectiv Muzeul de artă națională, colecțiile sale fiind atunci inaugurate de Regele Carol I și de Regina Elisaveta", Al. Tzigara-Samurcaș încearcă să-și convingă Ministrul, la 6 iunie: „De atâtea decenii nimeni nu s'a mai interesat de Muzeele noastre, încât vă este rezervată soarta de a reda viața necesară acestor atât de oropsite până aci"[118]. Sau, câteva zile mai târziu, la 30 iunie: „Clădirea Muzeului, părăsită din 1912 se deteriorează mai mult ca oricând, din cauza ploilor mai abundente". Și, mai patetic: „Vă implor numai să nu lăsați să treacă și anul acesta fără să fi venit în ajutorul ei (clădirii). (...) Sper că apelul de față, care nu e decât un strigăt de deznădejde, nu va rămâne și de data aceasta fără a avea ecoul cuvenit"[119].

„Strigătul de deznădejde" al petentului se face auzit și, în anul 1934, asistăm la reînceperea lucrărilor de construcție a Muzeului „Carol I", grație aprobării unui credit de 20 milioane de lei de către ministrul de Finanțe, Victor Slăvescu, realizat printr-un împrumut la Casa de Depuneri, în acest scop[120].

Evenimentul nu trece neobservat. „În 1934, după douăzeci de ani, șantierul muzeului național de la Șosea și-a reluat activitatea. Buruienile fură smulse din coloanele răsturnate, schele se ridicară, acoperișul se isprăvi și edificiul în câteva luni își pierde aspectul de ruină prematură", scria G. M. Cantacuzino[121].

Pentru placarea fațadelor noilor corpuri de clădire, arhitecții Muzeului comandă „Onor. Fabricii de cărămidă Hogianof-Koșca, din str. Lipscani nr. 19" o cantitate de 200.000 de „cărămizi presate aparente" (50.000 de bucăți întregi; 30.000 de bucăți lungi; 30.000 de bucăți „jumătăți scurte"; 50.000 de bucăți „sferturi" și 40.000 de bucăți „radiale") în valoare totală de 203.000 lei. În nota de comandă se cerea ca aceste cărămizi (cele întregi) să aibă dimensiunile de 27x13x6 cm, „să fie perfect arse și nete-de, cu muchiile regulate de culoare roz-galben așa cum s'au arătat mostrele". Cărămizile „radiale" urmau să aibă dimensiunile de „27x13 cm și 6 cm jos, 4 cm sus."[122]

De asemenea, se comandă și 100.000 de bucăți de țiglă smălțuită de culoare verde deschis (la 2,25 lei prețul, pe bucată). Țiglele sunt smălțuite doar pe o parte, dar cele de la coamă (în număr de 2.000 de bucăți) urmau să fie smălțuite în întregime[123].

În același timp, noua antrepriză Ursescu-Galați, face probe (imersiune în apă, timp de 24 de ore) și la cărămida aparentă provenită de la alte două fabrici: Băneasa-"Contesa de Montesquieu" (!) și Ionescu-Pipera, recomandându-se achiziționarea celei dintâi, întrucât „nu prezintă crăpături, deci conține puțină piatră de var și are o coloare mai frumoasă și mai omogenă, este mai bine presată și are fețele mai bine tăiate"[124].

Se confirmă și comanda, la „Onor. Exploatarea Farola" din str. V. Lascăr nr. 1, a 250 foi aramă de 1x2 m, cu o grosime de 0,6 cm (la prețul de 62 lei/kilogram) necesare confecționării burlanelor. Se vede, deci, că pe șantier lucrările erau intense.

Pentru mărirea localului (se avea în vedere proiectul inițial în care, pe lângă Muzeu, urma să se construiască și un Institut al Artei), la 12 noiembrie 1934, se cumpără de la Epitropia Bisericii Mavrogheni o fâșie de teren (1137 m^2)[125]. Trecuse mai bine de un deceniu de când, la 22 noiembrie 1923, Al. Tzigara-Samurcaș, într-o adresă către primarul Capitalei, cerea ca locul și clădirea ce se găseau în colțul bulevardului Ghica (Filantropia) cu strada Monetăriei să nu fie cedate sau vândute vreunui particular fără prealabila avizare a Ministerului, precum și a direcției Muzeului, deoarece acel spațiu era rezervat măririi construcției Muzeului[126]. La 26

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

septembrie 1926 se cere în mod expres Ministerului Cultelor și Artelor să cumpere această porțiune de teren[127], dar aceasta se va realiza, așa cum am menționat, abia în 1934.

În acest an, costurile lucrărilor ajung la suma de 8 milioane lei[128]. Dar, parcă pentru a nu dezminți soarta ingrată a Muzeului, în anul următor, neachitându-se ratele restante, nu s-a mai eliberat și restul din împrumutul acordat. Cu toate somațiile din partea firmei contractante, cu toată interpelarea deputatului C. C. Giurescu în ședința Camerei la 1 aprilie 1936[129], pentru a nu mai vorbi despre protestele lui Al. Tzigara-Samurcaș, lucrările sunt din nou sistate, pe motiv că nu s-a plătit Casei de Depuneri anuitatea de 4 milioane din creditul de 20 de milioane de lei. „Țiglele au rămas pe astereala acoperișului neașezate – antreprenorul riscă ruina, neprimind valoarea lucrărilor efectuate", deplângea Al. Tzigara-Samurcaș situația ivită[130].

În urma scrisorii deschise a fostului ministru de Finanțe, Victor Slăvescu, adresată succesorului său, Mircea Cancicov, prin care-l roagă să găsească o soluție pentru a ieși din impas, Ministerul de Finanțe, prin adresa 211612/7 octombrie 1936, a intervenit pe lângă Casa de Depuneri și Consemnațiuni pentru a pune la dispoziția Ministerului Cultelor și Artelor „în contul împrumutului de 20.000.000 lei, contract în baza legii No. 1327 din 8 mai 1934, sumele exigibile de care acel Departament are nevoie pentru continuarea construcției Muzeului."[131] Grație acestei măsuri salvatoare, lucrările se pot relua în 1936...

De data aceasta, însă, piedicile vin chiar din interiorul Muzeului, prin izbucnirea conflictului dintre director și arhitect, conflict rezultat din modificările aduse clădirii.

Pornind de la ideea, expusă în 1903, de a strânge toate colecțiile într-un singur local, Al. Tzigara-Samurcaș convinge Ministerul să însărcineze oficial (prin adresa nr. 1210/19 septembrie 1906) pe arhitectul N. Ghika-Budești cu alcătuirea planurilor Muzeului[132]. Proiecte similare mai fuseseră făcute și înainte: în 1885 (Schmieden din Berlin, împreună cu Weltzien și Speer), în 1892 (Nieman și, apoi, Dreger, ambii din Viena) și în 1899 (contractul încheiat cu Louis Blanc), dar toate sunt, pe rând date uitării (vezi capitolul II). Noul proiect, al lui Ghika-Budești, întrunea toate cerințele muzeografice de la acea dată, motiv pentru care Al. Tzigara-Samurcaș îl susține cu entuziasm. Aceste planuri stau la baza celor aprobate în 1911, prin care se începe construcția efectivă a Muzeului Național. Pe parcurs, însă, apar două tendințe ale căror antagonisme se amplifică pe măsură ce clădirea se apropia de desăvârșire: cea a muzeografului și cea a arhitectului. Profitând și de experiența altor muzee din Europa (Trocadéro, de pildă), Al. Tzigara-Samurcaș înțelege că o construcție muzeală trebuie să se subordoneze scopului ei, că „prin Muzeu nu se înțelege clădirea, ci colecțiile ce ea cuprinde, indiferent de aspectul localului. (...) Nu localul ci colecțiile primează. Nevoilor de expunere ale acestora trebuie să se conformeze clădirea menită să le adăpostească."[133]

În opoziție, N. Ghika-Budești „fiind preocupat exclusiv de aspectul clădirii", nesocotea „cerințele adevărate ale unui Muzeu."[134] Și astfel, numeroase elemente din proiectul inițial sunt contestate de Al. Tzigara-Samurcaș, care dorește să le armonizeze cu necesitățile muzeografice. În același timp, Ghika-Budești operează și el modificări în propriul său proiect, condus de sincera-i dorință de a-l îmbunătăți cu elemente dobândite din experiența arhitectului, îmbogățită în decursul deceniilor, cât a durat construcția.

Conflictul dintre cei doi se agravează în 1934, când fiecare încearcă să aducă modificările pe care le considera necesare, lovindu-se de opoziția celuilalt. Sunt, cum spuneam, două atitudini total diferite: în vreme ce Al. Tzigara-Samurcaș este atent la principiile muzeografice (expuse, în special, la Conferința de la Madrid din 1934) și înțelege că un proiect, vechi de 30 de ani, trebuia ameliorat în funcție de noile teorii apărute și unanim acceptate în lumea științifică, N. Ghika-Budești intenționa să facă

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

din Muzeul Național o capodoperă, încununarea carierei sale, neacceptând nici un compromis din partea reprezentantului unei științe pe care nu o recunoaște și pe care o consideră că „poartă denumirea pompoasă de Muzeografie."[135] Nici unul din cei doi nu cedează și fiecare aduce în favoarea sa argumente, pe care și le susține cu vehemența sexagenarului. E drept, la acestea se adaugă și temperamentul lui Al. Tzigara-Samurcaș și ar fi de neconceput ca acesta, după o colaborare de trei decenii să nu ajungă să intre în conflict și cu N. Ghika-Budești!

Încă din 1927, muzeograful este surprins și protestează la Minister că, trecându-se peste autoritatea sa, în sălile de la etajul întâi al aripii sudice s-a montat parchet, în loc să fie placate cu ciment, piatră sau mozaic. „Azi s'a început așezarea parchetului în sălile de sus ale Muzeului", scria el la 30 noiembrie 1927. „Diferența de nivel ce rezultă între parchet și mozaicul din casa scării de intrare e de 0,11 m, formând un prag foarte supărător la intrare." El nu accepta parchet decât în birouri, iar în sălile de la parter a preferat să lase pardoseala provizoriu, cu un simplu strat de asfalt peste beton. „Parchetul – insista el – azi este exclus din orice Muzeu modern."[137] Și nu uită să amintească faptul că, încă de la început, a preconizat ca materiale de construcție să nu fie decât: piatra, cărămida aparentă, betonul armat, fierul și sticla[138], lemnul fiind exclus, din cauza proprietăților sale inflamabile.

În contrapartidă, N. Ghika-Budești, care „invoca parchetul din vechiul Louvre"[139], susținea că devizul inițial (care prevedea acest mod de pardosire), fiind făcut cu aprobarea direcțiunii, iar parchetul fiind aproape gata montat, schimbarea lui ar necesita cheltuirea unor bani în plus, cu atât mai mult cu cât plăcile sunt mai scumpe și crează și o diferență de nivel. Arhitectul încearcă să dezvăluie cauzele reale ale opoziției lui Al. Tzigara-Samurcaș: acesta intenționa să expună casa lui Mogoș în sala mare de sus, ceea ce nu ar fi fost de acceptat pentru că greutatea casei era prea mare și ar amenința soliditatea grinzilor planșeului, ce nu fusese calculat pentru astfel de sarcini. „O casă a lui Mogoș – arată Ghika-Budești – trebuie așezată într-un cadru natural iară nu într-o cameră pardosită, unde nu se poate armoniza cu pereții și pardoseala interioară. Va trebui avut în vedere, în viitorul program de lucrări, locul destinat acestei case, precum și bisericii de lemn din Ardeal."[140] Nu trebuie trecut cu vederea că autorul rândurilor de mai sus, de data aceasta, depășește puțin domeniul arhitecturii, trecând în cel al muzeografiei, pe care, în alte ocazii, o desconsidera.

Pus în fața faptului împlinit și nedoritor de cheltuieli suplimentare, Ministerul hotărăște că lucrările nu mai pot fi oprite: cele trei săli vor fi pardosite cu parchet, iar pentru restul încăperilor se va studia soluția[141]. Al. Tzigara-Samurcaș consideră că a suferit o mare înfrângere, pe care o va evoca deseori în lucrările sale ulterioare.

Conflictul dintre cei doi capătă aspecte ireconciliabile în 1934 odată cu reluarea lucrărilor pe șantier. Înlăturându-se cartonul gudronat de pe acoperișul turnului central, s-a constatat că o bună parte a lemnului de brad este putrezit. Al. Tzigara-Samurcaș profită de ocazie pentru a reaminti că a cerut, de la început, ca acoperișul să fie construit din beton armat, neacceptat însă de arhitect, „pe motiv că temelia turlei nu putea suporta o nouă greutate, deși ea ar fi fost repartizată pe o rază destul de mare."[142] „Prin betonul armat s'ar putea amenaja și depozitele necesare Muzeului (în turlă, P.P.), cele din subsol fiind prin experiență improprii păstrării obiectelor, din cauza umezelii"[143], argumenta, în plus, Al. Tzigara-Samurcaș. În cazul în care n-ar putea să-și impună punctul de vedere, el cere ca lemnul de la acoperiș „măcar să fie îmbibat, înainte de a se așeza țigla, cu unul din preparatele contra incendiului."[144] Până la urmă el reușește înlocuirea podului din lemn prin cel de beton armat, „obținând splendidele încăperi de sub acoperiș."[145]

Cu același prilej (cel al reluării lucrărilor), constatând că sălile de la parter nu sunt suficient

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

de luminoase, Al. Tzigara-Samurcaș propune să se suprime galeriile curții interioare care, „oricât de frumoase ar fi, ar aduce însă o întunecare prea mare a sălilor din subsol și din parter (...). Renunțând la frumusețea clădirii, să avem în vedere numai utilitatea ei în vederea scopului căreia este destinată."[146] Trebuie remarcat aici că nu contesta estetica proiectului lui Ghika-Budești, ci îi reproșa doar lipsa de funcționalitate care, în viziunea exigentului muzeograf, trebuia să aibă prioritate. De altfel, când va propune și alte modificări, Al. Tzigara-Samurcaș va sugera să se inspire din alte lucrări, aparținând tot lui Ghika-Budești, dovedind astfel un *fair-play* care-l onorează. Galeriile, însă, intrau în contradicție cu principiile muzeografice, care cereau o mare atenție în privința luminii în sălile de expoziție, ținând cont de „avantagiile și desavantagiile diferitelor sisteme de distribuire a luminii naturale (laterală și zenitală, dirijată sau reflectată), precum și a celei artificiale (directă și indirectă)."[147] Această problemă a fost dezvoltată la adunarea de la Viena a directorilor de muzee – *Internationaler Museenverband* – la care Al. Tzigara-Samurcaș participă în septembrie 1937. În comunicarea ținută s-a ocupat de acest subiect, al distribuirii luminii, „demonstrând prin decurând inventatul și încă nepopularizatul aparat de măsurat lumina – Metrolux – al firmei Zeiss din Jena."[148] Deducem că vechea lui pasiune, de a face demonstrații optice, pe care o avea (așa cum se va vedea într-un capitol următor) încă din copilărie nu-l părăsise nici la bătrânețe...

În planurile modificate ale lui N. Ghika-Budești se prevedea, în sala centrală, o cupolă înaltă de 17 m ce ajungea până la nivelul etajului al doilea care, astfel, era lipsit de scara principală. Arhitectul o vedea ca pe o rotondă cu un balcon circular la etajul al II-lea, de unde ar fi fost o perspectivă interioară generală asupra galeriilor expoziției și asupra scării principale. El vedea partea superioară a rotondei „încoronată cu o cupolă boltită, inspirată din bolțile lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș, de la mânăstirea Probota."[149] Arătând că, în acest mod, etajul superior ar fi lipsit de o scară principală de acces iar, din cauza bolții, același etaj „rămânea astfel despărțit printr'un gol în două părți"[150] și sesizând, de asemenea, pericolul în caz de incendiu, Al. Tzigara-Samurcaș obține de la Ministeră abandonarea grandiosului proiect.

Un alt motiv de dezacord a fost și intrarea principală a muzeului. În planurile inițiale, din 1906, se prevedea la intrare o boltă la nivelul solului, „stabilind comunicarea directă între stradă și curtea centrală."[151] Ghika-Budești o înlocuiește cu o „marchiză" (ce apare și în vederea perspectivă publicată în revista *Arhitectura* nr. 2 din 1941) care, pe lângă că scădea din monumentalitate, „pierdută" pe o fațadă de 72 m, dar nici nu proteja suficient treptele care ar fi devenit impracticabile în timpul iernii. Al. Tzigara-Samurcaș propune în 1934 (renunțând la ideea sa inițială pe care nu o mai considera potrivită) realizarea unui portic acoperit deservit de o parte carosabilă ce ar ajunge direct până la nivelul intrării principale, fără trepte intermediare[152]. Soluția oferea, pe de o parte, comoditatea și siguranța accesului, iar pe de altă parte un loc ideal pentru primiri protocolare, „în locul celor 14 trepte descoperite și expuse înzăpezirii, fiind în plină bătaie a crivățului."[153] Din nou, Al. Tzigara-Samurcaș ține să aprecieze talentul lui Ghika-Budești, când propune: „Ca model s-ar putea lua (...) porticul casei clădite, în același stil ca Muzeul, de însuși Dl. Ghika, în str. Barbu Catargiu" (azi, str. Moxa)[154].

Directorul Muzeului se opune și executării unor lucrări de sculptură la balustradele și stâlpii galeriei din fațada principală, „pe care le găsesc cu totul inutile și ale căror machete singure costă 100.000 lei."[155] Pe lângă costul exagerat, el invocă și un motiv de ordin estetic: „sculpturile în bogatul și înfloratul stil brâncovenesc al machetelor nu se potrivesc deloc cu stilul sobru moldovenesc în care e concepută întreaga clădire" și propune ca, la balustrade, sculpturile reliefate și perforate să fie înlocuite cu simple sculpturi lineare, în același mod fiind tratate și

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

capitelurile și bazele coloanelor[156].

Chiar și inscripția din piatră a Muzeului devine un motiv de discordie între director și arhitect. Deși prevăzută în planuri, ea nu fusese încă realizată până la 26 noiembrie 1937[157] și urma să se spargă zidul, pentru a fi încastrată. Locul indicat de Ghika-Budești nu-i convenea lui Al. Tzigara-Samurcaș, pentru că ar fi „prea îndesată între vârful arcadei mijlocii și brâul de piatră și cornișa de zimți de cărămidă la nivelul catului doi"[158], motiv pentru care insistă să fie așezată sub fereastra din turlă, pe două rânduri (deci, mai scurtă), „întrerupând monotonia acelei suprafețe". Până la urmă, așa cum se vede din desenul arhitectului M. Davidescu, ea a fost fixată pe balustrada porticului aprobat de Consiliul tehnic superior la 26 iunie 1941[159]. În privința caracterului literelor, Al. Tzigara-Samurcaș propune ca inscripția să fie săpată în litere clasice romane „care peste tot și în toate timpurile au fost întrebuințate", în vreme ce Ghika-Budești o dorea „în pretinsele slove românești (...) constând dintr'o corcitură între literele clasice și așa zisele slove cu pretenții chirilice cari nu se mai văd decât pe unele firme de la periferie."[160]

Deasupra intrării, la 25 m înălțime, arhitectul propusese să fie montată stema țării, dar renunță, „convingându-se că nici nu s-ar fi văzut așa de sus"[161] și acceptă sugestia lui Al. Tzigara-Samurcaș s-o înlocuiască cu cadrul de piatră al ferestrei necesare pentru încăperea lipsită de lumină suficientă[162].

Acestea au fost doar câteva dintre neînțelegerile privind construcția Muzeului între cei doi responsabili cu ducerea la bun sfârșit a proiectului. Nu am prezentat și cazurile în care directorul Muzeului acuza pe arhitect că executa lucrări suplimentare inutile (demolări de ziduri refăcute, ulterior, aidoma), insinuând că astfel „beneficiază de un procent asupra totalului sumelor cheltuite"[163], ceea ce mi se pare cel puțin, exagerat și nedrept.

La 16 iulie 1934 Al. Tzigara-Samurcaș scria lui N. Ghika-Budești: „Am încetat de a mai veni în biroul Dv. după prânz ca mai înainte, deoarece (...) am văzut că nu eram pus la curent cu lucrările în curs."[164] Și, câteva zile mai târziu: „Constatând cu surprindere că planurile inițiale ale Muzeului au fost modificate fără prealabila înțelegere convenită între noi (...) vă rog să binevoiți a înlătura aceste modificări ce nu corespund scopului căruia clădirea este destinată."[165] După care, face raport Ministerului, arătând că „competința arhitectului, ce o reclamă pentru D-sa nu poate suplini pe cea muzeografică, de care trebuie să țină seamă."[166]

Afirmațiile celor doi devin acuzații, taxate de fiecare în parte drept calomnii. Lucrările de pe șantierul, abia deschis, stagnează, de data aceasta din cauza deselor modificări contradictorii ale planurilor.

O încercare de aplanare a conflictului este făcută de Serviciul de arhitectură al Ministerului care, prin adresa nr. 41144 din 2 decembrie 1936, stabilește că, pentru orice propunere de modificări pe care le-ar face N. Ghika-Budești, să se ceară și avizul direcțiunii Muzeului[167].

La 16 aprilie 1937, arhitectul I. Pompilian, profesor la Academia de Arhitectură și arhitect șef al Ministerului Educației naționale, „în dorința de a vedea cât mai curând terminată clădirea Muzeului de la Șosea (...) oferă în mod cu totul gratuit serviciile sale de consilier spre a pune de acord cerințele Direcției Muzeului cu ale Serviciului arhitectonic al clădirei, evitându-se, astfel, actualele diferende."[168] Cu toate acestea, la 11 noiembrie 1937, Al. Tzigara-Samurcaș cere ca arhitectul Ghika-Budești să fie deferit Comisiei de judecată a Ministerului „pentru vădita culpă de a mă fi calomniat pe baza unor aserțiuni false"[169], iar la 11 martie 1938 cere Ministerului să „decidă cele de cuviință, colaborarea cu dl. Ghika fiind dăunătoare bunului mers al clădirii."[170] El consideră că acesta l-a calomniat în mai multe rânduri, concluzie la care ajung și arhitecții M. Davidescu (secretar general al Ministerului) și Grigore Ionescu, în urma anchetei făcute pe șantier, în iunie 1938[171].

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Ministerul Educației, Cultelor și Artelor stabilește, la 1 aprilie 1941, că nu mai este obligat să continue lucrările Muzeului cu N. Ghika-Budești. Această hotărîre a fost luată în urma referatului lui Al. Tzigara-Samurcaș din 19 februarie 1941, prin care se arată că arhitectul nu mai fusese pe șantier din august 1938, când s-a făcut recepția provizorie a lucrărilor, neluând parte nici la ulterioara recepție, definitivă, precum și conform avizului nr. 1488 din 1941 al Serviciului contencios (compus din avocații N. C. Davidescu, C. Ionescu și Gh. I. Suciu), vizat de ministrul de atunci, Generalul Radu Rosetti[172].

Ministerul, considerând misiunea lui Ghika terminată, trece lucrările de „amenajament interior" în seama arhitectului Grigore Ionescu. Aceste lucrări se vor face „sub directa supraveghere a directorului Muezului, care singur răspunde de distribuția și instalarea interioară a instituției, economisindu-se totodată procentul încasat până aci de Dl. Ghika asupra fondurilor acordate."[173]

Astfel, după 35 de ani, colaborarea dintre Al. Tzigara-Samurcaș și N. Ghika-Budești încetează...

*

La 15 iunie 1937, Al. Tzigara-Samurcaș scria Ministrului că, Muzeul fiind cea mai înaltă clădire din zonă, „atât terminatul acum coș al caloriferului, cât și turla să fie cât mai urgent prevăzute cu paratonerele necesare."[174]

Încă din aprilie 1938, pentru terminarea Muzeului rămăseseră „de efectuat podelile, ușile și ferestrele, instalațiile interioare sanitare și caloriferul, instalația luminei și celelalte lucrări mai mărunte."[175] Interiorul fusese tencuit, iar ca lucrări exterioare nu mai era de realizat decât porticul (terminat însă abia în 1941); se renunțase definitiv la galeriile și scările din curte, „ca inutile și costisitoare."[176]

Instalațiile interioare, prevăzute, după cum am arătat, încă din 1938, sunt realizate în iulie 1942, de către „Societatea Română de Lucrări publice Const. și arh. Gh. Ursescu-Galați", care insistă ca, pentru întreținerea lor, să fie angajat un mecanic calificat, „având în vedere că instalația se compune din pompe, injectoare, aparate de aer cald."[177]

Am fi putut crede că, în curând, Muzeul putea fi considerat, în sfârșit, terminat. Dar n-a fost să fie așa... Noi calamități se abat asupra lui. La 10 noiembrie 1940 avusese loc un cutremur devastator care a produs grave deteriorări Muzeului și casei directoriale, „accentuându-se simțitor ravagiile inițiale cauzate de cutremurul din noiembrie 1929."[178]

Arhitectul Grigore Ionescu constată că au fost stricate toate coșurile și coșul cel mare, al caloriferului, ambele localuri nemai putând fi încălzite. De asemenea, deschiderile produse în acoperiș riscau să facă posibilă pătrunderea apei de ploaie.[179]

În curând, însă, va izbucni Războiul care, pe lângă stricăciunile provocate de bombardamente, va aduce transformări mai grave, ce vor însemna distrugerea însăși a ideii de Muzeu Național.

În 1942, Al. Tzigara-Samurcaș scria (în *Muzeul Național Carol I):*

„Potrivit dorinței d-lui Mareșal Conducător al Statului, ca toate clădirile în curs de execuție să fie neapărat terminate, nădăjduim că, în curând se va inaugura și Muzeul național, atât de amar de vreme așteptat."[180] S-a dovedit că speranțele sale erau, o dată în plus, înșelate. În primul rând, este ciudat că s-a dat o astfel de dispoziție într-o țară în plin război: să se termine niște clădiri începute care ar putea fi, apoi, complet distruse de bombardamente. E drept că raidurile aviației sovietice nu produseseră îngrijorări prea mari; abia puternicul bombardament anglo-american din 4 aprilie 1944 a adus distrugeri importante. Nu am întâlnit în nici un document vreo referire la stricăciuni ale muzeului provocate în această zi nefastă pentru bucureșteni deși, ținând cont de zona în care era amplasat, mă îndoiesc să fi scăpat neatins. În schimb, Muzeul suferă cumplit din cauza bombardamentelor germane din august 1944.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Al. Tzigara-Samurcaș se plânge Ministrului la 5 septembrie: „Clădirea Muzeului, inclusiv cancelariile precum și locuința directorială, fiind complet devastate în urma bombardărilor din 24-25 August, am onoarea de a vă ruga să binevoiți a mă autoriza să dispun efectuarea reparațiilor absolut necesare, pentru a se putea utiliza încăperile necesare traiului în localul devastat. Spezele lucrărilor efectuate sub controlul d-lui arhitect Grigore Ionescu, delegat al Ministerului pe lângă acest Muzeu, se vor acoperi din restul de fonduri al lucrărilor în curs la clădirea Muzeului, în așteptarea altor fonduri speciale pentru repararea definitivă a distrugerilor de bombardamente."[181] Situația era gravă, cu atât mai mult cu cât, cu aceeași ocazie, s-a spart și canalul de apă din preajma Muzeului, din strada Monetăriei colț cu Bulevardul Regele Mihai I (numele dat, în timpul războiului, Șoselei Kiseleff), „producându-se, în două rânduri, inundații care au atins chiar depozitul de obiecte de artă din subsolul Muzeului."[182] Reparațiile se vor face doar în 40 de zile (conform contractului nr. 40929/1945 încheiat cu antreprenorii), dar lucrările vor începe cu mult mai târziu, așa cum reiese din procesul verbal de recepție provizorie din 31 martie 1945, semnat de Al. Tzigara-Samurcaș, arhitectul șef Emil Călinescu (delegat O.C.L.), arhitectul șef Grigore Ionescu, inginerul șef I. Minoiu și arhitectul Zaharia (delegați ai Ministerului Artelor) pe de o parte și arhitectul Gh. Ursescu-Galați, pe de altă parte, proces verbal prin care se constată că lucrările, de bună calitate, au fost efectuate la termen[183].

După intrarea trupelor sovietice în București, Muzeul a mai trecut pe lângă un pericol ce ar fi dus la o adevărată catastrofă, evitată doar grație înțelegerii și conlucrării autorităților ce nu fuseseră, încă, înlocuite de către noul regim care se va instala la conducere. Astfel, la 2 septembrie 1944, Al. Tzigara-Samurcaș scrie, îngrijorat, Ministrului următoarele: „Un reprezentant al Armatei roșii însoțit de un Locotenent român, s'a interesat de localul nostru, în vederea instalării armatei sovietice. Având în vedere că toate geamurile sunt sparte, i-am convins că deocamdată nu se poate instala. Pentru a evita însă o viitoare ocupare a localului care, în caz că ar servi drept cazarmă, ar fi cu totul ruinat, am onoarea a vă ruga să binevoiți a lua măsurile preventive în vederea salvării Muzeului de asemenea rușine și degradare."[184] Evident, nu niște geamuri sparte ar fi oprit o armată, în fapt de ocupație, să se instaleze unde ar fi dorit. Acest lucru a fost împiedicat doar de operativitatea cu care Ministrul, generalul I. Boițeanu a știut să intervină. Pe cererea lui Al. Tzigara-Samurcaș pune rezoluția: „Urgent. Intervenție la C.M.C. (Comandamentul Militar al Capitalei, P.P.) pentru a putea evita ocuparea Muzeului, care ar da naștere la pagube incalculabile." În aceeași zi, el scrie și la Comandament, rugând „a interveni la Comandamentul Militar Sovietic pentru a se putea evita ocuparea Muzeului de Artă Națională «Carol I» din Șoseaua Kiseleff No. 3, care ar da naștere la pagube incalculabile."[185]

Pericolul nu fusese înlăturat întru totul, pentru că, mai târziu, se intenționa să fie adăpostiți sinistrații bucureșteni, în clădirea directorului. Al. Tzigara-Samurcaș se adresează din nou Ministrului arătând că, din cauza inundațiilor, depozitele sunt improprii și obiectele au fost „depozitate la parterul casei direct., unde se află și cancelaria Muzeului." El cere să fie scutit de rechiziție acest imobil „pentru care am obținut cruțare din partea autorităților sovietice, care au fost la fața locului."[186]

Nici natura n-a fost mai generoasă cu Muzeul, ca și cum acesta n-ar fi avut atâtea de suferit. Ploile abundente din septembrie 1944 au făcut ca apa să pătrundă în clădire, „formând lacuri în aripa sudică prin cele trei luminatoare ale sălilor de expoziție, mai puternic în sala ceramicei unde și șarpanta de scândură este descoperită", constata directorul Muzeului. Și, mai departe: „În aripa nordică, prin cele trei luminatoare din sala pinacotecii și șarpantele celor două săli laterale, s'a produs o penetrație mai puternică, scurgându-se apa și pe pereți, formând lacuri pe pardoselile de mozaic."[187] Inundații

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

vor avea loc și în august 1947, când se va instala o „presă de refulare în subsolul Muzeului, care este inundat împreună cu obiectele de artă din depozit."[188] Dar la această dată, director al „Muzeului Național de Artă și Arheologie Regele Carol I", cum se numea acum[189], nu mai era Al. Tzigara-Samurcaș. El fusese îndepărtat, lăsându-i-se doar funcția de director onorific, iar în locul lui, „Se instituie un comitet de direcție pentru conducerea Muzeului Național de Artă și Arheologie «Carol I» din București, compus din următoarele persoane:

Dl. Profesor Universitar Gh. Oprescu, Directorul Muzeului «Toma Stelian» din Capitală.

Dl. Dr. Gh. Pavelescu, Asistent Universitar, specialitatea etnografie și folklor.

Dl. Profesor Octav Roguschi, Conservator de Muzeu.

D-na Teodora Voinescu, Conservator la Muzeul «Toma Stelian» din București.

4 nov. 1946. Ministru, (ss) Oct. Livezeanu."[190]

Nu cred să fi fost o umilință mai mare pentru Al. Tzigara-Samurcaș decât să vadă că la conducerea mult-visatului său Muzeu îi va fi succesor nimeni altul decât G. Oprescu, dușmanul său neîmpăcat, a cărui competență a contestat-o încă de la început, cu care a avut procese de calomnie și care a evitat un duel doar prin refuzul de a se prezenta...

O aluzie la nedreptatea comisă face și Tudor Arghezi în placheta „Muzeografie", apărută în ziarul *Adevărul* din 25 mai 1947, scrisă cu ocazia inaugurării a două săli ale „acestui museum încă neisprăvit" (...) „Știți, edificiul acela de la Șosea, pentru care prețuit pretutindeni în streinătate, profesorul Tz-S s-a străduit o viață, ca să-l ridice, să-l înzestreze, să-l îmbogățească și în sfârșit, să-l piardă."[191] În felul acesta, Arghezi își plătea datoria față de Al. Tzigara-Samurcaș care, în 1943, intervenise pe lângă Manfred von Killinger să-l elibereze din lagărul de la Tg-Jiu, unde fusese internat, ca urmare a celebrului său pamflet.

Astfel se încheie o perioadă importantă din istoria Muzeului, marcată de activitatea neobositului Al. Tzigara-Samurcaș. Din acest moment, până la schimbarea totală a destinației Muzeului, interiorul clădirii este un permanent șantier, în care se sparg ziduri, se modifică săli, au loc tot felul de transformări, fără a se urma un plan definit, impuse fiind doar de dispozițiile de ultimă oră. Rapoartele către Minister, din partea noii direcțiuni, sunt acum lipsite de pertinența celor redactate anterior de către un specialist care știa cu precizie ce dorește să se realizeze și care, chiar dacă acceptase unele modificări aduse planului inițial, o făcuse condus doar de rațiuni științifice.

Prima schimbare care, doar aparent este formală, se referea din nou la titulatura Muzeului. La 10 ianuarie 1948, Ministerul Artelor, prin decizia nr.400/1948, „având în vedere legea nr. 363 din 30 decembrie 1947, prin care România s'a declarat republică populară decide:

Art.1. Muzeul Național de artă și arheologie Regele Carol I din București va purta pe viitor numirea de «Muzeul Național de artă și arheologie» din București."[192] Se înlătura numele celui, fără de a-l cărui sprijin, nu s-ar fi putut pune piatra fundamentală la 17/30 iunie 1912. Muzeul devenea altceva. Un „altceva" materializat, câteva luni mai târziu, la 28 mai[193], printr-un hibrid, rezultat din unificarea cu Muzeul Municipal (creat în 1929) care se instalează „în sala terminată de la parter, în care se aflau expuse colecțiile secției de artă veche românească și în cea cedată temporar de secția de arheologie, situată tot la parter."[194]

Între timp, s-au început lucrări în tot Muzeul, „deschizâdu-se ziduri pentru legături între săli, ștemuindu-se șlițuri pentru îngroparea conductelor de lumină electrică, demontându-se casa lui Mogoș, scoțându-se ferestre, mutându-se și demontându-se panouri etc", după cum informează un raport al lui G. Oprescu[195]. În vederea acestor operații, directorul Muzeului se plânge Ministrului (la 4 septembrie 1948) că, pentru a face loc colecțiilor Muzeului Municipal, a trebuit să demonteze casa lui Mogoș și porțile, să le mute în curte, pentru a le remonta. Din lipsă de fon-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

duri, însă, nu a putut termina lucrările (nu a pus acoperișul de șiță, fiind amenințat de a fi distrus de intemperiile toamnei) pentru că Primăria, în sarcina căreia căzeau cheltuielile, a stopat finanțarea[196]. Rezultatul a fost mutarea acestui monument, ce a reprezentat întotdeauna orgoliul lui Al. Tzigara-Samurcaș, la Muzeul Satului, proaspăt reorganizat în același an.

În plin șantier, la 18 septembrie 1948 „s'a prezentat la Muzeul Național o delegație condusă de dl. Burstein și dl. Cacoveanu din partea Ministerului Comerțului." Scopul vizitei era de a se informa dacă Muzeul are săli disponibile pentru o expoziție...în cinstea zilei de 7 noiembrie[197]. Rezoluția pusă pe acest raport al lui Oprescu, dovedește, nimic altceva, decât uimirea celui căruia i se nesocotește autoritatea: „Nu e just că se trece peste capul Ministerului nostru. Că intră direct la muzeu și provoacă nemulțumiri acolo. Dacă au nevoie de ceva să se intereseze la noi. (ss) Vl(ad)." Hotărîrea ministrului este fermă: „Nu vom aproba nici un fel de expoziție. Muzeul va fi gata în decembrie 1948. (ss) N. Moraru."[198] De asemenea, se ordonă ca accesul în sălile Muzeului să fie cu desăvârșire interzis persoanelor ce nu dețin o aprobare specială din partea Ministerului Artelor și Informațiilor[199].

Că Muzeul nu a fost terminat nici la data anunțată de ministru, o dovedesc și cele 22 de „cerințe în privința iluminatului sălii centrale a etajului I, precum și alte amenajări necesare localului Muzeului", adresate de directorul T. Vlad și șeful serviciului, Magdalena Iacob „Direcției administrative, Secției Construcții și Întreținere în Minister", din 26 aprilie 1949[200] și care cuprind:

„1. Luminarea bolților și instalarea de prize electrice dese la etajul I, corpul central – Secția Artă populară.

2. Instalație de lumină electrică pe scara principală care duce la etajul I, spre secția de artă populară.

3. Deschiderea unei uși spre scara care duce de la parter la etajul secția artă populară.

4. Deschiderea a două arcade între centru și aripa nord, etajul I, secția artă populară.

5. Astuparea ferestrelor spre curte, etajul I, corpul central (secția artă populară).

6. Instalarea caloriferului în aripa nord parter, sălile artă populară.

7. Închiderea unui rând de ferestre și deschiderea altora la etajul II, secția artă veche românească.

8. Închiderea cu geam a sălii de la etajul II, în capetele laterale în planul arcadei.

9. Închiderea arcadelor cu geamuri la intrarea pe scară.

10. Închiderea cu zid a geamurilor care duc spre scară.

11. Ridicarea bolții, etajul II, capătul lateral nord.

12. Suprimarea cornișelor de pe stâlpii părții centrale etajul II.

13. Înfundarea ușii, capătul lateral nord etajul II.

14. Instalarea luminii indirecte în bolți și în alte locuri, etajul II și prize dese.

15. Uși cu grile la intrarea scării și ieșirea pe pridvor.

16. Se vor păstra cupolele de la bolțile din capetele sălilor etajului II.

17. Pardosirea cu plăci de mozaic a sălii, etajul II, de aceeași culoare ca la parter, aripa nord.

18. Terminarea scării care duce la etajul II.

19. Efectuarea tuturor lucrărilor de zidărie, tencuielile, vopsitorie, pentru etajul II, mansardă etc.

20. Suprimarea simezei în aripa nord, vopsirea sălilor.

21. Acoperirea radiatoarelor aparente din sălile de expoziție din ambele secții.

22. Instalarea caloriferului la etajul I și mansardă."

Se pune în mod firesc întrebarea: toate aceste modificări (spargeri de ziduri, precum și ridicarea altora, noi) s-au făcut ținând cont de rezistența întregii clădiri? Cu atât mai mult cu cât, după 1990, constructorii care au șters urmele intrușilor din Muzeul de la Șosea nu au găsit nici o documentație în acest sens (așa-numita „carte a construcției").

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Tot în 1949 se începe și aducerea metopelor de la Adamclisi în curtea Muzeului. Transportate de către Tocilescu din Dobrogea, „pietrele istorice", cum erau numite, sunt depozitate în curtea Universității. Prin ordinul 43151 din 11 iulie 1912, Ministerul Instrucțiunii ordona ca metopele să fie mutate la Palatul Artelor din Parcul „Carol I", de la Filaret. Directorul Muzeului de Antichități, Vasile Pârvan la acea dată, propune să fie duse direct la Muzeul Național pentru a se evita costul ridicat și pericolul deteriorării lor, în cazul a două transporturi. El arată că la Muzeu le va fi locul, alături de alte piese din Muzeul de Antichități (frize, cornișe, arhitrave, pilaștri ornamentați precum și o colecție de ornamente arhitectonice românești și pietre tombale), importante datorită inscripțiilor și ornamentelor lor. „Tot acest material, scria Vasile Pârvan, va trebui aranjat în localul ce acum se construiește pentru Muzeul Național, în chip organic, piesele fiind așezate chiar în construcție, așa fel ca odată cu punerea în valoare a fiecărei bucăți în parte, totalitatea lor să fie o icoană fidelă a desvoltării artistice în țara noastră în toate timpurile. Sistemul acesta este întrebuințat astăzi în toate marile Muzee, printre cari: South Kensington (Victoria and Albert), Muzeul Kaiser Friedrich din Berlin etc."[201] În privința părții ornamentale a monumentului de la Adamclisi, „ea va trebui așezată (...) în galeria cu care va fi prevăzut noul Muzeu, în imediata apropiere a Lapidariului antic și în legătură organică cu acesta."[202]

Ministrul nu se lasă convins de argumentația lui Pârvan (de altfel, mult mai târziu, s-a și renunțat la ideea lapidariului din curte) și pietrele sunt mutate în Parcul Carol, la 6 februarie 1913, de către Petre G. Constantinescu, din Șoseaua Basarab nr. 60 contra sumei de 3.000 lei. Operația a fost supravegheată de N. Ghika-Budești și V. Pârvan[203].

Mulți ani mai târziu, la 25 martie 1949, ministrul de la acea dată hotărăște ca, odată cu lucrările de reparare a Muzeului, să se execute în curte și lucrările de sistematizare a reliefurilor de la Adamclisi. Pentru aceasta, se adresează Întreprinderii nr. 2 de Construcții industriale și civile, din str. Hristo Botev nr.1 (pe când rebotezarea acestei străzi cu gingașul nume de „Bulevardul Domniței"?), care va prezenta următorul

„Memoriu.

Reliefurile se găsesc aruncate pe una din aleile Parcului Libertății (Filaret) pe jumătate îngropate. Urmează a fi transportate la Muzeul Național (din al cărui inventar fac parte). E necesar :

a. Dărâmarea unui zid vechi aflat pe teren (40 m^3).

b. Nivelarea terenului și îndepărtarea pământului scos (3100 m^3).

c. Executarea unui soclu circular de beton îmbrăcat în cărămidă aparentă, ca și muzeul, înalt de 1,40 m cu diametrul de 30,20 m, cu o treaptă interioară și exterioară, cuprins fundația (245 m^3).

d. Executare unui soclu special de beton în mijlocul spațiului încercuit de soclul de mai sus, pentru sistematizarea altor reliefuri (78 m^3).

e. Execuția unui acoperiș de beton armat și cu învelitoare de aramă (21 m^2) pentru inscripția monumentului.

f. Executarea trotuarelor din plăci de beton ușor armat pe fundație de beton (450 m^2).

g. Lucrări de canalizare pentru evacuarea apelor din spațiul central (70 m).

h. Transportul blocurilor de piatră, dintre care cele mai voluminoase ating 8,5 m^3 = cca 22 t din Parcul Libertății la Muzeu (distanța cca 14 km). Sunt în total 244 blocuri, cubând cca 175 m^3.

i. Sistematizarea blocurilor pe socluri și fixarea lor cu ancore de fier de profil special, în vederea cutremurelor, cuprins consolidatul blocurilor sparte cu scoabe de bronz.

Lucrarea e prevăzută a se executa în cursul lunilor mai, iunie, iulie 1949."[205]

Ideea metopelor de la Adamclisi în curtea Muzeului nu a fost niciodată agreată de Al. Tzigara-Samurcaș; el propunea întoarcerea lor la locul de origine. „Căci toți cei ce vor să studieze monumentele de la Adam-Klissi nu se pot

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

mulțumi numai cu vizitarea pietrelor aduse în București, ci trebuie să cunoască la fața locului resturile impunătoare ce din fericire nu s-au putut disloca (...). Ar trebui deci să se reorganizeze un Muzeu de antichități în localitate chiar."[206] Dorința i-a fost, în parte, îndeplinită, deoarece, după o expunere irațională în curtea Muzeului, reliefurile s-au intors în Dobrogea alcătuind, din păcate, însă, un foarte neinspirat complex muzeal.

Construcția Muzeului din Șoseaua Kiseleff nu era gata nici la sfârșitul deceniului al V-lea. Lipsa documentelor de arhivă din această perioadă mă obligă să presupun că au mai avut loc lucrări chiar până înainte de transformarea lui într-o instituție de propagandă comunistă. Odată cu schimbarea destinației, lucrările n-au încetat, cu atât mai mult cu cât, între 1965 și 1966, se completează cu noua aripă, ce nu mai avea nimic comun cu stilul neoromânesc gândit de Al. Tzigara-Samurcaș și N. Ghika-Budești.

După 1990, înființarea Muzeului Țăranului Român a însemnat și deschiderea unui nou șantier, de data aceasta pentru a se încerca repararea stricăciunilor provocate de foștii locatari, dar și de cutremurul din mai 1990.

Și, în fond, se poate afirma cu certitudine că, pe Șoseaua Kiseleff, la Numărul 3, se află o clădire definitiv terminată? Aceasta pare a fi soarta Muzeului de la Șosea...

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Capitolul al V-lea: Orânduirea sălilor

Fidel ideii că „prin Muzeu nu se înțelege clădirea, ci colecțiile ce ea cuprinde"[1], Al. Tzigara-Samurcaș a fost preocupat dintotdeauna de modul în care aceste colecții sunt repartizate în sălile muzeului ce le adăpostește. Până la deschiderea Muzeului de Etnografie și de Artă Națională, singurul „muzeu național" era cel de antichități (creat la 25 noiembrie 1864) care, din anul 1875, ar fi trebuit să aibă și o „secțiune a porturilor populare."[2] Cum arăta, însă, o sală a acestui muzeu s-a văzut din descrierea sugestivă făcută de fostul custode preparator, care nu se mulțumește doar cu critica stării de fapt, ci propune și schimbări, bazate pe criterii istorice. Astfel, Al. Tzigara-Samurcaș vedea colecțiile existente ale Muzeului de Antichități structurate pe 4 secțiuni: preistorică, greco-romană, cea reprezentând epoca migrațiilor și cea a voievozilor pământeni. Arta populară nu era ilustrată în muzeul condus de Tocilescu, decât prin câteva costume naționale, „exemplare ordinare și lipsite de interes"[3], în timp ce „domenii întregi ale artei pământene, cum de pildă ceramica și olăria populară nu sunt reprezentate nici printr-un singur obiect."[4]

Ca o soluție ideală, Al. Tzigara-Samurcaș propune să se mențină proiectul din 1885, al arhitectului Schmieden, de a concentra toate instituțiile artistice la un loc: „Nu avem destule bogății artistice pentru a înzestra mai multe cartiere ale Capitalei cu câte un Muzeu. Concentrându-le însă pe toate la un loc, am alcătui un institut demn să ne reprezinte și tradiția și îndeletnicirile artistice ale poporului român. În loc de mai multe Muzee și Pinacoteci și Gliptoteci, am avea mai multe secțiuni ale aceluiași Muzeu Național."[5]

Crearea și amenajarea muzeului din localul fostei Monetării au fost considerate de Al. Tzigara-Samurcaș doar o etapă pregătitoare pentru realizarea clădirii noului Muzeu Național. Acest „muzeu de tranziție" era subdivizat, la 1909, în două mari secțiuni: „etnografia sau a artei populare și cea eclesiastică sau a artei religioase. Prima secțiune, cea mai bogată a Muzeului, se subîmparte, după natura obiectelor, în mai multe secțiuni, dintre cari cele mai însemnate sunt: secțiunea textilelor, a lemnului sau a ceramicei."[6] Și urmează o înșiruire a obiectelor ce compun aceste secțiuni, înșiruire pe care o prezint in extenso[7]:

„În secțiunea textilelor intră: covoarele, scoarțele, velințele, lăicerele, chilimurile, țolurile, fie de pat, de părete, de fereastră, de șa (valtrapuri sau cioltare) și în genere orice țesătură din răsboi.

Iile sau cămășile femeiești; cămășile bărbătești cu alesături pe la guler și mâneci; ciupage

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

alese ori cusute; poale de ie; cămăși de ginere.

Fote, zăvelci, șorțuri, pestelce, cătrințe, oprege, vâlnice.

Brâie, bete sau brăciri, cingători; brâie cusute cu mărgele.

Marame, testemeluri, broboade, învelitoare de cap, conciuri, ceapse, scufițe, tulbene, căciule.

Prosoape, ștergare, basmale, năframe, cârpe de ginere, cârpe de brâu, cârpe în colțuri; șervete, fețe de perini, chindee, cusute ori alese în război.

Sumane, zăbune, zeghi, mantale, ghebe, dulame, ipingele, sarici, mintene; cioareci, tureci, ciorapi, mănuși, veste.

Traiste, desagi etc.

A doua mare secțiune, acea a produselor de lemn, cioplit sau încrestat, cuprinde: Case și biserici de lemn, interesante prin părțile lor sculptate; diferite părți dintre elementele arhitectonice ale acestor clădiri, ca fruntare, stâlpi și undrele, pridvoare, cosoroabe etc.

Porți și portițe cu ștenapii înfloraţi; zaplazuri; garduri împletite.

Cruci și troițe din ținterime și de la răscruci. – Furci de tors, fuse, bâte, ploști, solnițe, spărgători de alune și nuci, linguri, furculițe, blide, căpcele, cauce; blidare, polițe, cuiere; maiuri de lăut; păpușari de brânză; codiriști de bice, fluere și cavale; răboaje etc.

Scaune, mese, laițe, tronuri, sfeșnice, lacăte sau broaște de lemn; juguri, proțapi.

Războaie, vârtelnițe, sucale, suveici, zimți; târnițe, cobilițe, cofe, ciubere, fedeleșuri, balerci, talere, polonice, butoiașe, hârdaie, garnițe, ciuture, covate, albii.

Mobile de lemn din casă precum și unelte de lemn.

A treia secțiune a ceramicei cuprinde tot felul de vase de lut; talere, blide, străchini, oale, ulcele, ulcioare, bocăi, cane, sfeșnice, pușculițe, sobe, toate fie smălțuite sau numai arse.

În afară de aceste secțiuni capitale care cuprind mai toate obiectele dintr-o gospodărie țărănească, mai intră în cuprinsul Muzeului și obiectele de metal, ca arme, paftale, broaște și lacăte, amnare, inele, brățări, cercei; obiecte de corn și sidef, ca cornuri de păstrat praful de pușcă, paftale; obiecte de piele, ca cojoace, bunde, pieptare, chimire, curele și șerpare. O secțiune interesantă mai e aceea a ouălor încondeiate cu motive atât de variate și frumoase. Toate aceste obiecte ar forma secțiunea artei populare."

Al. Tzigara-Samurcaș, așa cum mărturisește, enumeră toate aceste obiecte pentru a atrage atenția asupra lor deoarece publicul, din cauza lipsei unor antecedente muzeale notabile, nu știa că acestea puteau compune colecțiile unui muzeu. Ele sunt împărțite judicios de către autor, în funcție de natura materialului din care erau confecționate, iar, în cadrul „subsecțiunilor", sunt prezentate în grupuri care țin seama de destinația fiecăruia. O astfel de clasificare corespunde și cerințelor moderne ale muzeografiei. În plus, întrebuințarea termenilor locali dovedește cunoașterea în profunzime a etnografiei și a artei țăranului român de către acela care, în tinerețe, a studiat capodoperele artei universale în cele mai mari muzee din Europa[8].

În 1903, când încă nu-l cunoștea pe arhitectul N. Ghika-Budești[9], Al. Tzigara-Samurcaș (care se considera „singurul responsabil de buna amenajare a Instituției")[10] este creatorul în România al noii concepții muzeale, elaborând „planul de a reuni la un loc obiectele de artă românească, cerând, în urmă, arhitectului să-i croiască, după indicațiile ce i-a dat, o clădire în care să se adăpostească noul Muzeu."[11]

Planurile rezultate din conlucrarea celor doi sunt prezentate și aprobate de Minister în 1906. Conform acestora, „catul de jos al corpului central e destinat administrației, Bibliotecii și sălilor de studiu și de copiat. În sălile boltite din etajul superior s-ar instala arta religioasă, care constituie secțiunea cea mai însemnată a Muzeului. Încăperile sunt într-adins croite mari și largi, conform cerințelor colecțiunilor. Cu ajutorul tâmplelor și mobilierului din bisericile dispărute (...) se poate alcătui o sală de onoare a Muzeului.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

(...) Una din aripile laterale ar servi pentru colecțiile etnografice și de artă decorativă, instalate de pe acum (1909, P.P.) în trei săli, ce s-ar conserva în clădirea nouă; iar în cealaltă aripă s-ar pune jos antichitatea și sus galeriile de tablouri. Într-acest scop s-au prevăzut mijloacele combinate de luminat (lateral și de sus), după cerință.

În mijlocul clădirii se deschide o prea frumoasă curte pătrată, împrejmuită de pridvoarele cu arcade (...) Aceste galerii au un îndoit scop: să adăpostească unele obiecte de piatră, care au nevoie de o lumină directă și totodată să serve ca degajare pentru fiecare sală. Prin verdeața ce o va orna, curtea va procura un plăcut loc de repaos și reculegere pentru vizitatori."[12]

Planul permitea ca, în cazul îmbogățirii colecțiilor, păstrându-se fațada, să se mărească aripile, „construindu-se, potrivit nevoilor, încă vreo două alte curți cu clădiri înconjurătoare."[13]

Ideea lui Al. Tzigara-Samurcaș era ca în arcada mijlocie, în fața sălii de onoare, să se așeze statuia Regelui Carol I.

O sumară privire a celor de mai sus dezvăluie că, pentru noul muzeu, se preconiza o pondere mai mare a secțiunii ecleziastice, comparativ cu cea etnografică, secțiune care în Muzeul de la Monetărie fusese „cea mai bogată". Aceasta s-ar datora și caracterului mult mai monumental al artei religioase, căreia i se rezervaseră săli „mari și largi", precum și o „sală de onoare". Proiectatele pridvoare cu arcade sunt, în final, abandonate deoarece, pe lângă faptul că ar fi întunecat sălile din interior, erau și deosebit de costisitoare. A fost părăsită și ideea de a se construi, împreună cu Muzeul, Școala de Arte Frumoase, ambele unite printr-un amfiteatru comun, în care să se țină conferințe pentru muzeu și cursuri, pentru școală. De data aceasta însă, modificarea planului inițial s-a făcut exclusiv din rațiuni financiare și de funcționalitate.

Nici statuia Regelui Carol I nu a mai fost realizată deoarece, după o lungă polemică cu N. Ghika-Budești în privința locului de amplasare a acesteia (Al. Tzigara-Samurcaș o prefera acum în exterior, în apropierea Pieței Victoriei, al cărei nume evoca victoria armatei române în Războiul de Independență), a venit un alt război care a avut drept urmare, printre altele, demolarea oricărui monument ce amintea de Monarhie.

Tot în curte urma să se construiască un lapidarium[14], idee de asemenea abandonată, dacă nu luăm în considerare vremelnica expunere a metopelor de la Adamclisi. În locul lapidariului, Al. Tzigara-Samurcaș vedea, în 1942, ridicându-se biserica Stavropoleos[15] ceea ce ar fi reprezentat realizarea visului său mai vechi, din 1903: demontarea bisericuței sugrumate de vecinătatea clădirilor cu mult mai înalte ce-o înconjoară și plasarea ei în centrul unui viitor muzeu național[16].

După întreruperile datorate războiului, lucrările la șantierul clădirii Muzeului de Artă Națională „Carol I" sunt reluate în 1928. În acest an, la 20 iunie, Ion Andrieșescu, directorul Muzeului de Antichități și N. Ghika-Budești semnează un proces verbal, pe care-l înaintează ministrului Cultelor și al Artelor, pentru a stabili programul general al viitorului muzeu, care conținea 4 secțiuni[17]:

„1. Preistoria și antichitatea greco-romană-barbară.

2. Arta bisericească.

3. Arta țărănească[18].

4. Pictura și sculptura modernă precum și colecțiile particulare (Kalinderu, Aman etc)."

Pe lângă Muzeu, exista în proiect și un „Institut de Arheologie și de artă" ce va cuprinde: o bibliotecă, săli de lucru, un amfiteatru „pentru conferințe și demonstrațiuni", colecții de clișee și fotografii, cópii și mulaje. „Acest institut ar încheia patrulaterul format de aripile Muzeului prelungite până la Bulevardul Colonel Ghica (azi, Bd. Ion Mihalache, P.P.), ca fațadă principală pe acest Bulevard.

Conform planului, colecțiile de preistorie și de antichitate ar ocupa parterul clădirii existente, prelungit pe latura de nord până la «Institutul de arheologie și artă»; lapidariul, de asemenea va ocupa și cele două galerii suprapuse din

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

curtea interioară a Muzeului". Colecțiilor bisericești le erau rezervate etajele întâi și al doilea din fațada principală, spre Șoseaua Kiseleff. Secțiunea artei populare: „toată aripa dinspre sud la etaj; parterul și subsolul acestei aripi în continuare până la institut, precum și toate caturile aripei intermediare care desparte cele două curți." În sfârșit, pictura și sculptura urmau să fie adăpostite în primul etaj al aripii de nord.

Se specifica faptul că, prin crearea noului muzeu și aducerea colecțiilor răzlețite în alte muzee bucureștene, se puneau la dispoziția Statului: sălile Universității, ocupate încă de Muzeul de Antichități, sălile Pinacotecii de la Ateneu, localurile muzeelor Kalinderu și Aman, precum și sălile din Ministerul Cultelor, ocupate de colecțiile de artă bisericească.

Pe acest document, în care erau înscrise toate cele de mai sus, Al. Tzigara-Samurcaș notează, de mână: „Sânt de părere că, dela început numirea Institutului să fie bine fixată, propunând pe aceea de Institutul de artă al României (după cum există și Institutul geologic al Rom.). Această denumire cuprinde bine înțeles și archeologia, care n'ar putea avea precădere față de celelalte trei secțiuni de artă. Vrând să se mențină cu orice preț cuvântul archeologie în titulatură se va putea întrebuința, după cum se uzitează și în streinătate Institutul de artă și archeologie și nu invers."

Ca răspuns la acest proces verbal, Ministerul Cultelor instituie o comisie în fruntea căreia este numit Ludovic Mrazec, ministru al Industriei și Comerțului, la acea dată, în vederea „alcătuirii planului definitiv al Muzeului de Artă Națională dela Șoseaua Kiseleff". Comisia s-a întrunit în grabă (Mrazec urma să plece în străinătate în aceeași zi) la 28 iulie 1928, ora 9, fiind prezenți toți membrii, cu excepția generalului Rosetti, directorul Muzeului Militar[19]. S-a hotărît ca fiecare membru al comisiei, ce reprezintă fiecare secțiune a Muzeului, să înainteze președintelui câte un memoriu până la 7 august, pe care să-l trimită în străinătate, iar Mrazec va prezenta, pe baza acestora, un memoriu general al viitoarei distribuții a sălilor Muzeului. De asemenea, arhitectul Ghika va face schițe generale ale întregii clădiri, completându-le atât prin prelungirea aripilor laterale, cât și prin noua fațadă din Bd. Colonel Ghica. S-a hotărît totodată să se grăbească măsurile de expropriere a terenurilor ocupate de alte clădiri, precum și obținerea de la Primărie a aprobării formale pentru alinierea străzii Monetăriei.

S-a ajuns la concluzia că viitoarea aripă din Bd. Ghica va cuprinde sălile necesare administrației, săli de ședințe, biblioteca de artă cu sălile ei de lectură și de lucru (de copiat), un atelier fotografic și de reproduceri tehnice „precum și toate anexele de lucru inerente unui institut muzeografic cu atâtea secțiuni."

În curtea centrală urma a fi construit amfiteatrul necesar prelegerilor publice sau demonstrațiilor speciale de artă. Intenția era, deci, „de a grupa într-un singur palat întreaga artă din România."[20]

În 1931, după darea în funcțiune a aripii sudice a Muzeului (în anul precedent), cele trei secțiuni ale artei populare (ceramică, lemn, textile) ocupau o suprafață de 480 mp[21], iar obiectele expuse reprezentau doar 4% din totalul colecțiilor (560 de obiecte din 13.800)[22]. Cu toată aparenta modestie, sălile Muzeului, prin modul în care au fost alcătuite, stârnesc entuziasta admirație a numeroși vizitatori, printre care și rafinatul Paul Morand, francezul atât de îndrăgostit de „Micul Paris". El scria, în 1936, în cartea sa intitulată simplu, *Bucarest:* „Le Museé de la Chaussée est si intelligemment composé qu'un voyageur pressé qui n'a pas eu le temps de descendre les rapides de Bistritza, de passer les cols carpathiques, de s'embourber dans les fondrières de Bessarabie, ou de traverser les landes de Dobroudja, pourra survoler en une heure les aspects extraordinairement variés et splendides d'un pays dont le plus petit morceau est toujours à grande echelle."[23]

Inspirat de lucrările Conferinței muzeografice de la Madrid (28 octombrie – 4 noiembrie

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

1934), Al. Tzigara-Samurcaș aduce elemente noi în prezentarea obiectelor în sălile de expoziție. Astfel, „inovația muzeului bucureștean de a așeza olăria pe un strat de nisip a fost de mult aprobată de specialiști". Și la Trocadéro se încercase același lucru, dar cu rumeguș de lemn, „care nu produce însă efecte așa de fericite ca nisipul sclipitor."[24]

De asemenea, este conștient de importanța pe care o are culoarea pereților în mai buna punere în valoare a obiectelor diferitelor secțiuni; cea a ceramicii are, așadar, pereți „pe fond gălbui-deschis pe care se profilează admirabil olăria noastră colorată", secția lemnului este vopsită în „albăstrui-verzui, pe care se desprinde casa lui Mogoș„ și, în sfârșit, secția textilelor, cu ai săi pereți „roșietic neutru, în care covoarele și costumele se imperechează de minune."[25] Nu comentez armonia cromatică pe care ar fi dat-o, în final, pereții din sălile Muzeului, culorile reproducând, de altfel (nu știu dacă conștient sau nu) pe cele ale drapelului național... Subliniez doar preocuparea lui Al. Tzigara-Samurcaș, neîntâlnită la alți muzeografi până la el, de a pune în valoare, prin toate mijloacele, obiectele devenite exponate.

În capitolul „Muzeografia română în 1936" al lucrării sale, *Muzeografie Românească*, p.282, Al. Tzigara-Samurcaș prezintă sumar distribuția tuturor sălilor ce alcătuiau Muzeul la data respectivă:

1. La subsol erau săli parțial boltite și luminate din două părți (1200 m^2) ce pot servi de depozite și ateliere.

2. Parterul, singurul cu tavan din beton armat, neboltit, ocupa 1600 m^2.

3. La etajul I se aflau săli boltite în aripa centrală (din fațada lungă de 71 m) și săli cu lumină zenitală în aripile laterale. Suprafața totală a acestui etaj însuma 1700 m^2.

4. Etajul al II-lea avea în aripa centrală o serie de săli boltite, întinse pe 600 m^2.

5. Deasupra, în locul acoperișului de paiantă („inflamabil și neutilizabil"), fusese construit un pod de beton armat, bine luminat, ce poate servi ca depozit, pe o suprafață de 400 m^2.

6. În sfârșit, turnul a fost prevăzut cu încăperi ce pot fi transformate în depozite, ateliere etc.

Prin suprimarea bolții centrale, ce se proiectase inițial, de la primul etaj până la pod, s-a câștigat un important spațiu suplimentar, ajungându-se la suprafața totală a Muzeului de 5500 m^2.

În plin conflict între directorul și arhitectul Muzeului și, ca o consecință a acestuia, Comisia Monumentelor Istorice se implică în problema destinației sălilor de expoziție. În ședința din 5 octombrie 1937, sub președinția lui N. Iorga și având ca membri prezenți pe: Petre Antonescu, Camil Ressu și Victor Brătulescu, C.M.I. hotărăște[26]:

„(...) Cercetându-se cererea D-lui arhitect Ghika-Budești, în legătură cu distribuția sălilor din Muzeul de Artă Națională Carol I, Consiliul este de părere că în privința sălilor destinate diverselor obiecte, ele formează o secție a Muzeului respectiv, adică a aceluia de unde provin aceste obiecte, se administrează prin Consiliul Superior al Museelor, directorul Museului de Artă națională având numai supravegherea generală (...)"

Încurajat de faptul că, prin dușmanul neîmpăcat al lui Al. Tzigara-Samurcaș (l-am numit pe N. Iorga), Comisia Monumentelor Istorice îngrădea, într-o mare măsură, autoritatea directorului, N. Ghika-Budești trimite, la 1 noiembrie 1937, următoarea cerere, scrisă cu inconfundabila-i ortografie:

„Domnului Președinte al Consiliului Superior al Museelor,

(...) Construcția sălilor Museului de Artă Națională Carol I este foarte înaintată (...) este necesar spre a să putea stabili amenajarea interioară a fie cărei săli ca să se cunoască precis destinația lor.

De oare ce programul inițial al Museului, pe basa căruia au fost întocmite planurile subsemnatului, nu mai corespund cu nevoile actuale, cu onóare ve rog a dispune convocarea Consiliului Museelor precum și a D-lor Directori respectivi ai secțiunilor cărora este destinat localul nou, adică secțiile de artă religioasă, artă antică, pic-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

tură, sculptură și etnografie spre a să fixa definitiv destinația sălilor și spre a să putea studia amenajarea lor după nevoile reale ale fie cărei secțiuni (...)"[27]

După care, același N. Ghika-Budești trimite (la 8 decembrie 1937) președintelui Comisiunii Muzeelor două planuri schematice însoțite de detalii privitoare la „destinația sălilor așa cum au fost prevăzute de la început"[28]:

„I. În corpul principal spre șoseaua Kiseleff:

Vestibul și scări.

La parter în dreapta vestibulului: biblioteca, în stânga: o sală de lucrări.

La subsol: vestiare, closete și deposite mari cari vor fi despărțite în două, unul spre dreapta, altul spre stânga.

La etajul I: Sala mare boltită pentru expoziția artei religioase, pe toată fațada principală în lungime de 71 metri.

La etajul II d'easupra (sic) sălei mari, altă sală de aceiași (sic) suprafață însă mai scundă pentru obiectele mai mici ale cultului religios în vitrine sau dulapuri.

II. În aripa de nord cu intrare și scară separată: la parter trei săli pentru sculptură, cu lumină bilaterală.

La etaj trei săli pentru pictură, cu lumină sau de sus sau de sus și lateral.

III. în aripa de sud, cu intrare și scară separată: Secția de etnografie compusă la parter din două săli de expoziție cu lumină bilaterală între cancelarii. La etaj trei săli de expoziție cu lumină și de sus și lateral; la sub sol deposite sub toată aripa de sud.

IV. în curtea centrală și sub galeriile ce o înconjoară de jur împrejur pe două rânduri, se află un Lapidarium, pentru expunerea pietrelor vechi de valoare, sculpturi, inscripții.

V. Locuințele personalului de serviciu urmează a fi instalate în partea de jos a corpului de clădire din fund spre apus. Din lipsă de fonduri această parte nu a putut fi încă executată nici din roșu.

În vederea trebuințelor actuale ale Muzeului, trebuințe ce nu le cunosc de oare ce nu mi s'a dat încă programul lor (sic), urmează a se hotărî în timpul ernei presente spre a să putea amenaja și studia fie care sală în vederea destinației definitive ce i se va da (...)

P.S. O adresă similară a fost înaintată astăzi și Domnului Ministru al Cultelor și al Artelor."

C. C. Arion îi ceruse lui Ghika-Budești să rezerve o parte a Muzeului pentru „Salonul oficial", care nu avea încă local propriu. Pentru aceasta, a trebuit să introducă în plan o scară specială, cu o intrare suplimentară pe str. Monetăriei, în aripa nordică a clădirii. Aici sunt 6 săli mari, dintre care 3, situate la parter, erau destinate în principiu sculpturii și alte trei, situate la etaj, pentru pictură. Toată aripa de nord trebuia să fie complet separată de Muzeu[29].

Din păcate însă, toate par a fi zadarnice, dacă ne gândim care a fost soarta Muzeului după 1948, în puținul timp în care noile autorități l-au mai tolerat în Palatul de la Șosea. În acest an, Muzeul Național de Artă și Arheologie din București, cum fusese acum botezat, cuprindea următoarea împărțire:

„– Secția de artă populară.

– Secția de artă veche românească.

– Secția de artă română modernă și de artă străină «Muzeul Simu».

– Secția de artă română modernă Pinacoteca Statului «N. Grigorescu».

– Secția de artă română modernă «Casa Th. Aman».

– Ateliere de restaurare, fotografiere, încadrări, montări și tâmplărie.

– Pinacoteca din Iași."[30]

Redevin actuale vorbele lui Al. Tzigara-Samurcaș, din 1906: „O mai mare babilonie nu se poate..." !

De data aceasta, el va încerca să intervină la Ministerul Artelor și Informațiilor, prevalându-se de calitatea sa de director onorific al Muzeului. Cele două documente inedite (ca, de altfel, majoritatea celor la care am apelat pentru redactarea lucrării de față) le voi prezenta, în ciuda întinderii lor, în întregime. Le consider deosebit de semnificative deoarece ele exprimă un ultim strigăt dis-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

perat al lui Al. Tzigara-Samurcaș (deși nu cred că-și făcea prea multe iluzii că va fi luat în seamă) pentru a readuce Muzeul pe făgașul ce i-l hărăzise încă înainte de a i se fi pus piatra fundamentală.

„24 ianuarie 1948

Domnule Ministru,

În calitate de Director onorific al Muzeului Național Carol I[31], fie-mi îngăduit să vă supun următoarele considerații provocate de proiectatele modificări în distribuția sălilor, față de care port încă răspunderea distribuției inițiale.

Mă simt obligat să repet că, potrivit principiilor bine stabilite ale muzeografiei moderne, clădirile menite să adăpostească obiecte de artă trebuie să se conforme cerințelor de expunere ale acestora, iar nu obiectele să sufere din cauza unor nepotriviri ale clădirilor.

Conform acestor norme au fost concepute, încă din 1906, și apoi realizate sălile Muzeului de la Șosea, anume amenajate pentru a corespunde diferitelor colecțiuni, după cum am arătat pe larg și în ultima-mi broșură din 1942, aici anexată. Astfel, sălii centrale din aripa nordică, destinată Galeriei de tablouri, i s'a dat anume înălțimea de 8 m, pentru a se putea expune în condiții favorabile pânzele lui Mirea, de 6 m înălțime, rezervându-li-se 1 m deasupra podelii și tot atât sub plafon. Consecvent acelorași principii, în aripa sudică a clădirii s'a rezervat o anume sală spațioasă și luminoasă pentru a fi cât mai avantajos expusă casa de lemn a meșterului Mogoș. Mutarea acestei case în sala corespunzătoare din parter este cu totul imposibilă, deoarece această încăpere este întreruptă de-a lungul prin stâlpi de beton armat și este totodată mult prea joasă față de înălțimea casei. A muta casa la Muzeul Satului ar fi a o expune unei pieiri sigure, după 2-3 ani, din cauza intemperiilor anotimpurilor. Prin suprimarea cu totul a acestei case s-ar aduce o prea gravă atingere și daună importanței și renumelui Muzeului, deoarece opera artistică a lui Mogoș a trecut în patrimoniul internațional al artei țărănești, fiind citată și reprodusă în literatura specială streină, după cum urmează:

1. În volumele «Muséographie – architecture et aménagements des Musées d'art» publicate de «Oficiul internațional al Muzeelor din Paris», ca urmare a Conferinței de muzeografie de la Madrid din 1934, s-au reprodus mai multe vederi din Secțiunea țărănească a Muzeului nostru, casa lul Mogoș reproducându-se la pag. 343 drept «exemple de reconstitution architéctonique à l'intérieur d'un Musée»".

2. La ultima Expoziție internațională din Paris, în 1937, Secțiunea Muzeului nostru, deși surghiunită într-un pavilion periferic, a fost totuși remarcată «comme une des merveilles de l'Exposition», adăogându-se că «piesele expuse nu sunt simple curiozități anecdotice, ci arta cea mai fină și mai rafinată.»"

3. Conservatorul Muzeului de artă populară din Paris, G. Rivière și conservatorul adjunct, André Vatagnac laudă «les salles roumaines où Mr. Tzigara-Samurcaș a présenté quelques uns des chefs-d'œuvre de ses collections, dont la beauté atteint une ampleur saisissante» și, după ce se opresc anume asupra «ces charpentes décorées, toutes délavées de pluies ou de neige, comme ce merveilleux porche de bois sculpté qui limite la salle du Musée de Bucarest», sfârșesc lunga lor expunere astfel: «merci a nos collègues roumains de nous avoir rappelé, par delà de la parenté de la paix romaine, cette profonde, cette insondable fraternité. Au moment où naît en France la première institution officielle de folklore, où le premier Congrès international de folklore appelle à Paris l'élite folklorique de l'ancien et du nouveau monde, nos amis roumains nous encouragent par leur exemple à poursuivre notre tâche. Noble tâche que de faire connaître un peuple et de lui faire aimer les richesses qu'il porte en lui-même.»"

4. Că tocmai obiectele de lemn au produs așa bun efect la Paris, ne dovedește cererea unora din ele pentru noul Muzeu parizian. Prin a doua sa adresă, nr. 296/21 II 1938, Dr. Paul Rivet, Directeur du Musée de l'Homme, îmi scrie: «Maintenant que les pieces du Pavillon international sont entrées au Musée de l'Homme, je

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

tiens à vous exprimer à nouveau toute ma reconnaissance. Une fois de plus le Musée s'est enrichi grâce à votre intervention, de pièces de la plus grande importance et la porte en bois figure certainement parmi les plus belles du département d'Europe.»"

Din părerile mai vechi asupra Muzeului, semnalate și în «Muzeografie Românească», voi cita, în rezumat, următoarele:

5. Profesorul Alazard, în 1933, afirmă că «Ce Musée est un des plus intéressants et des plus parfaits comme présentation que je connaisse»

6. Revista «Beaux-Arts», din 25 iulie 1933, după mai multe păreri elogioase și punerea în evidență a unei «heureuse innovation» a expunerii olăriei, încheie astfel: «La Roumanie peut être fière de posséder un des premiers musées qui remplit sa double mission didactique et esthètique en montrant la valeur de cet art national».

7. În recenta carte a prof. Louis Réau «L'Art roumain», apărută în 1947, se menționează de asemenea, la pag. 98, «Le Musée d'art populaire de Bucarest, remarquablement organisé par Al. Tzigara-Samurcaș».

8. Directorul Muzeului din Berlin, după ce compară casa lui Mogoș cu Altarul din Pergam, adaugă «în mijlocul unei săli încăpătoare, simplă dar plină de lumină, se înalță o clădire ca un altar. Nu e templu antic de marmură, ci o simplă casă țărănească de lemn. Și e surprinzător cât de bine a reușit această îndrăzneață realizare, părăsind făgașul tradițional al valorificării obiectelor demne de a fi expuse în muzee, care ar fi speriat pe oricare altul mai puțin temerar decât este Prof. Tzigara-Samurcaș, creatorul și neobositul conducător al Muzeului Național din București. Această realizare, mai mult chiar decât muzeele în aer liber din Scandinavia, e o certă inovație epocală, prefăcând cu totul concepția despre artă și bunuri culturale și recunoscând valoarea necontestată a produselor populare ca criterii de bază a muzeelor moderne ale unei țări. Această casă adusă din pădure, sculptată de țăran, primitivă și fără altă valoare intrinsecă, vădește totuși, tot atât de simbolic ca și altarul din Pergam, o puternică cultură. Această recunoaștere a culturii țăranului face din Muzeul din București un monument viu. Străbunele meșteșuguri populare românești, dezvoltata țesătorie a scoarțelor oltenești și moldovenești, floare a artei textile; sculptura simplă dar monumentală și asemănătoare celei din țările nordice; ceramica cea bogată și în genere arta populară încă înfloritoare în această țară de plugari reprezintă, în chip măreț și convingător, valoarea locală a străvechii culturi autohtone care, tocmai în România, se manifestă atât de variat și interesant. Prin priceperea conducătorului său, Muzeul Național din București și-a cucerit un loc de frunte printre principalele muzee europene, ca un model al artei muzeale moderne și ca un exemplu de adevărat Muzeu Național.»

9. Profesorul Eugenio Coselski se înscrie în condica vizitatorilor Muzeului, la 14 noiembrie 1936, cu următoarele rânduri: «Ho vivamente admirato questo interessantissimo Museo, dove e magnificamente espresso il sentimento artistico, ingenuo e profondo del popolo romeno.»

10. Iar cât de accentuat a fost, de la început, caracterul popular al Muzeului, ne-a mărturisit-o, acum zece ani, artistul din Roma, De Marchis, care subscrie, în aceeași condică, următoarele: «Io vengo dal popolo e sento percio in tutta la sua profondita ed ampiezza il valore del spirito che il popolo romeno manifesta nelle sue applicazioni che hanno un vero senso di arte. Al amoroso padre di questo Museo la mia ammirazione.»

11. Din părerile aprobative ale contemporanilor din țară, voi cita numai pe aceea a Profesorului Ion Cantacuzino, cel mai autorizat cunoscător de artă, care în 1933 a scris în cartea Muzeului: «Cu toată admirațiunea mea pentru originalitatea atât de estetică a prezentării obiectelor.»

Față de aceste aprecieri consacrate importanței Secțiunei noastre de artă populară, răspândită și prin ilustrațiile Catalogului francez din 1937, mă cred îndreptățit a cere ca secțiunea să

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

fie reinstalată cum a fost, cu atât mai mult că întreg mobilierul este încă în ființă și că, după repararea crăpăturilor și a luminatoarelor, Secția ar putea fi redeschisă după o lună.

Secția religioasă, care are spațiu mai mult decât suficient în sălile din fațadă a catului întâi, ar face legătura cu arta țărănească prin ultima sală dinspre sud, rezervată artei bisericești moderne și rustice, deschizându-se ușa în zidul provizoriu.

Pentru o eventuală dezvoltare a Secției de artă țărănească s-ar putea amenaja sălile corespunzătoare în aripa sudică a parterului, inclusiv aceea a picturii actuale, redându-se sala acum ocupată de arta țărănească Secției preistorice, căreia, necontestat, îi revine întreg parterul din fațada clădirii și sălile mai înalte din aripa nordică, rezervate Lapidariului greco-roman.

În așteptarea amenajării Pinacotecii în sălile speciale cu lumină zenitală din aripa de nord și fără alte transformări inutile s-ar putea, cât mai curând, inaugura întreg Muzeul după planul bine stabilit și de atâtea ori publicat, fără a i se fi adus vreo critică. În vederea eventualelor sporiri ale colecțiilor se va aștepta clădirea noii aripi, dinspre bulevardul Filantropiei, prevăzută în planul redat la finele broșurii din 1942.

Nădăjduiesc, Domnule Ministru, că prezentele expuneri vor găsi înalta Dv. aprobare și că nu mi se vor contesta drepturile de proprietate artistică a amenajării, recunoscută ca originală, a Secției de artă țărănească, după cum se asigură aceleași drepturi unui tablou sau sculpturi, unei compoziții muzicale sau literare, chiar când ele intră în posesia Statului, după cum e cazul de față.

Primiți Vă rog, Domnule Ministru, asigurarea osebitei mele considerațiuni. (ss) Al. Tzigara-Samurcaș."[32]

Trebuie remarcată ultima idee din lungul memoriu de mai sus, în care Al. Tzigara-Samurcaș, oarecum „avant la lettre", cerea să se recunoască dreptul la proprietate intelectual-artistică și în domeniul muzeografiei. Dar, cum era posibil ca docta și pertinenta argumentație a boierului Al. Tzigara-Samurcaș să fi putut convinge în vreun fel pe „revoluționarii" ajunși în fruntea culturii românești în 1948? Erau mărgăritare aruncate unde nu trebuia; autoritățile au aplicat metoda folosită atunci (și multă vreme mai apoi) pentru a-și ascunde ignoranța: anume ignorarea. Ca un campion al cauzelor pierdute, Al. Tzigara-Samurcaș va aștepta zadarnic mai bine de un an răspunsul la atât de clarele și firești sale propuneri, până când va scrie un nou memoriu. Și când ne gândim că, la începutul secolului, orice hârtie trimisă la Minister primea răspunsul, uneori, chiar în aceeași zi! Alt timp, la alte timpuri...

În 1948, la Muzeu se vor adăuga și colecțiile Muzeului Municipal, aducându-se astfel noi modificări la distribuția sălilor, așa cum era prevăzut în următorul proces verbal[33]:

„Subsemnații Dl. Subdirector Teodor Vlad, D-na Teodora Voinescu, Inspector General, Radu Bogdan, Inspector General, D-na Lelia Rudașcu, Inspector General, reprezentând Ministerul Artelor și Informațiilor, Dl. Harry Trandafirescu, Directorul cultural al Municipiului București și Dl. Dinu Rosetti, Directorul Muzeului Municipal, reprezentând Municipiul, precum și D-nii Prof. I. Nestor, Directorul Muzeului Național de Antichități și Prof. G. Oprescu, Directorul General al Muzeului Național ne-am întâlnit astăzi 28 Mai 1948 în localul Muzeului Național.

Am procedat la punerea în situație a intereselor ambelor părți în funcție de arhitectura clădirii și pentru satisfacerea normelor muzeografice în folosul ambelor părți.

Pentru punerea în practică a hotărîrilor luate ieri 27 mai a.c. de către D-nii Miniștri ai Artelor și Informațiilor și cel al Minelor și Petrolului (!), cât și Dl. Primar Doncea pentru o prezentare cât mai unitară și sistematică a colecțiunilor acum unite, am hotărît:

1. Arheologia, atât cea din Muzeul Municipal cât și cea din Muzeul Național se vor instala în aripa din nord, la parter, precum și în sala cea mare din dreapta, de la parter.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

2. Arta populară se va instala în sala cea mare din stânga de la parter și în aripa de sud, tot de la parter.

3. Arta veche se va instala în sălile din față, în etajul prim, cum și în aripa de sud din același etaj.

4. Pinacoteca se va instala în aripa de nord de la etajul prim.

5. Etajul al doilea va servi ca depozit și birouri cum și pentru ateliere, secția de arheologie.

6. Se vor amenaja cât mai higienic locuințele personalului de serviciu, de la subsol, în așteptarea construirii unui pavilion.

7. Turnul va servi de local pentru un eventual bufet.

Această împărțire este condiționată de efectuarea imediată a lucrărilor de reparație și finisaj ale întregului local.

Prezentul proces-verbal este supus ratificării autorităților ce au întocmit protocolul din 27 Mai mai sus menționat." Urmează semnăturile, dintre care, firește, lipsea cea a Directorului onorific al Muzeului, care ar fi trebuit să participe (cel puțin în calitate de consultant) la hotărîrile ce aveau ca rezultat schimbarea fundamentală a amenajării Muzeului creat de el. Văzând că, pe de o parte, nu primise nici un răspuns la memoriul adresat Ministrului iar, pe de altă parte, temerile sale se adeveriseră și căpătaseră un caracter de hotărîre oficială, Al. Tzigara-Samurcaș trimite un alt memoriu Ministerului, la 10 martie 1949, pentru o ultimă încercare de a-și salva Muzeul, memoriu rămas și acesta fără rezultat. Este, de altfel ultimul act pe care l-am găsit la Arhivele Naționale, dintre numeroasele semnate de Al. Tzigara-Samurcaș, motiv ce m-a determinat să-l prezint și pe acesta tot integral[34]:

„Domnule Ministru,

Aflând că din nou este pusă în discuție repartizarea sălilor Muzeului Național, deși la început au fost anume concepute în vederea obiectelor ce le erau destinate, fie-mi îngăduit, în calitate de Director onorific, să amintesc raportul amănunțit ce, în această privință, am înregistrat la Minister sub Nr. 1341 din 27 Ian. 1948.

Neținându-se seamă de cele arătate, s-a purces la distrugerea secției de artă țărănească, singura care s-ar fi putut ușor reinstala, deoarece întreg mobilierul ca și obiectele au scăpat neatinse de bombardament. În loc, deci, de a se reface secția, după fotografiile amănunțite din catalogul existent, s-a eliminat chiar Casa lui Mogoș, deși în tratatele de muzeografie streină acea casă e citată ca model de expunere în interior, după cum se vede din reproducerea de la pag. 343 a lucrării «Muséographie – architecture et aménagements des Musées d'art» publicată de Oficiul internațional al Muzeelor din Paris. Suprimarea secției s-a făcut, pare-se, în favoarea artei religioase, căreia îi erau însă destinate sălile înalt boltite din fațada catului I, unde anume se pot reconstrui tâmplele, mult prea înalte pentru sălile din aripa sudică, rezervate artei țărănești.

Printr-o cu totul nesăbuită măsură, o parte din obiectele țărănești au fost îngrămădite, fără nici o normă, într-una din sălile joase din parter, unde nici scoarțele nu puteau fi expuse în toată amploarea cuvenită.

Întreg parterul a fost destinat de la început numai secției preistorice și arheologice. Sub priceputa conducere (sic) a actualului ei Director căpătă, desigur, importanța ce-i revine, mai ales dacă nu se vor mai deosebi, ca în prezent, rezultatele descoperirilor după natura fondurilor din care s-au efectuat săpăturile (municipale sau ministeriale), ci se vor clasa obiectele numai după normele științifice cuvenite (sic!).

Muzeul Național este oglinda poporului român; prin el ne înfățișăm streinătății și ar fi păcat ca, din vina deficienței actuale, să ne prezintăm atât de inferiori, după ce în trecut s-au înregistrat aprecieri atât de favorabile din partea specialiștilor streini, după cum s-a arătat în menționatul raport de anul trecut.

Director onorific, (ss) Al. Tzigara-Samurcaș.

10 martie 1949

Tel. 732.70."

Se poate observa o mare deosebire între acest memoriu și precedentul, din 1948. Al. Tzigara-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Samurcaș era, acum, conștient că nu mai poate schimba nimic. Dacă la început, a încercat să fie convingător, dar și respectuos, terminând cu o formulă pe cât de ceremonioasă, pe atât de nepotrivită destinatarului, în cel de al doilea document nu-și mai ascunde revolta, ironia (vezi disprețul) față de inamicul său, pe care-l numea în articolele sale „Domnul O" (profitând de identitatea grafică dintre inițiala numelui de familie și noțiunea de nulitate), devenit director general. Este mult mai tranșant; el arată că „s-a purces la distrugerea secției de artă țărănească", acuzându-l direct pe G. Oprescu ca fiind responsabilul acestei situații. Semnificativ mi se pare și finalul, lipsit de obișnuita formulă de respect, în semnătură neuitând însă a aminti faptul că, totuși, era directorul onorific al Muzeului.

Dar nici situația consfințită prin menționatul proces verbal nu va dura prea mult timp, pentru că, la 2 martie 1950, întrega aripă de nord va fi golită și Muzeul se va înghesui în cea sudică, în urma hotărîrii Comitetului Provizoriu (cum se numea acum Primăria), Secțiunea culturală[35], cu care prilej se fac următoarele transformări[36]:

„– Înlocuirea pardoselii de cărămidă cu plăci de mozaic;

– Scoaterea scândurilor de brad, care acoperă grinzile de beton existente, tencuirea și spoirea acestor grinzi în culoarea restului sălilor."

După care, cu greu se mai poate vorbi despre orânduirea sălilor Muzeului, atâta timp cât nici Muzeul însuși nu va mai fi...

*

Nu pot încheia acest capitol fără să amintesc de cadrul legislativ în care a funcționat, la un moment dat, Muzeul.

Încă din anul 1932, Al. Tzigara-Samurcaș atrăgea atenția Ministerului că legea pentru organizarea bibliotecilor și muzeelor publice din 14 aprilie 1932 (sub guvernul Iorga) nu rezolvase chestiunea[37]. El cerea, printre altele, să se stabilească înțelesul noțiunilor de muzee de artă și al celor istorice, împiedicându-se abuzul de a se numi astfel orice colecție particulară, „cum, de pildă, s'a mai întâmplat de curând cu donația făcută Primăriei București intitulată «Muzeul de artă națională Dr. N. Minovici», care se află la mică distanță de «Muzeul de artă națională Carol I», cu care totuși nu are nici un punct de asemănare"[38].

În concepția lui Al. Tzigara-Samurcaș, denumirea de „muzeu" nu putea s-o capete decât instituția căreia i se acordă această calitate prin decret regal.

La 4 iulie 1940, Al. Tzigara-Samurcaș este numit președinte al Comisiei instituite pentru a studia și a întocmi o nouă lege a muzeelor. Din comisie mai făceau parte Prof. Scarlat Lambrino (directorul Muzeului Național de Antichități), General Costandache (directorul Muzeului Militar), pictorul Marius Bunescu (directorul Muzeului Simu), iar secretar era Ion Pașa, subdirector al Artelor. Comisia trebuia să lucreze în prezența secretarului general al Ministerului, Ovid Demetrescu[39].

Pentru că se bucura de recunoașterea competenței sale în materie, lui Al. Tzigara-Samurcaș i se va cere să conceapă și expunerea de motive la Decretul-lege pentru organizarea Muzeului Național „Carol I", document ce se află la secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei Române[40]. Deși semnat de Ministru, este creația exclusivă a lui Al. Tzigara-Samurcaș, paternitatea fiind ușor de stabilit de către oricine i-a studiat sute de manuscrise și s-a familiarizat atât cu stilul, cât și cu grafia inconfundabile ale directorului Muzeului de Artă Națională. Pe documentul la care mă refer nu este trecută nici o dată, dar este adresată Mareșalului Ion Antonescu, deci nu poate fi redactat decât între 14 septembrie 1940 și 23 august 1944.

La începutul expunerii de motive, Ministrul/Al. Tzigara-Samurcaș arată: „Căci după cum din biserici se răspândește credința, tot astfel prin muzee, care și ele sânt (formă foarte des întrebuințată de Al. Tzigara-Samurcaș, n.m.) un fel de temple, se păstrează și se cultivă tradiția națio-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

nală, tot atât de scumpă ca și evlavia străbună. Mai ales cu școala se aseamănă muzeele: sânt cele mai înalte și totodată mai simple locașuri de educație" (...). „Muzeele sânt școlile cele mai vii, din care se pot trage învățăminte și satisfacții sufletești, fără altă pregătire specială decât acea de a privi lucrurile înfățișate."[41]

În continuare, autorul face un scurt istoric, pornind de la aspectul Muzeului de Antichități (1864), al cărui nucleu l-au constituit primele donații ale generalului Mavros. Prin despărțirea tablourilor și a sculpturilor moderne de restul colecțiilor, s-a alcătuit Pinacoteca Statului. Un alt moment menționat este mutarea Muzeului de Antichități din clădirea Universității, prilej cu care obiectele s-au despărțit din nou: antichitățile sunt adăpostite în „Casa Macca", iar obiectele religioase, în „Casa Cretzulescu", ambele la fel de improprii noii meniri ce li s-a dat.

Așa zisele „muzee" de altădată vor alcătui, în concepția lui Al. Tzigara-Samurcaș, secțiile Muzeului Național „Carol I", fiecare păstrându-și individualitatea și, chiar, conducerea proprie. Doar din punct de vedere administrativ și în vederea unei cât mai omogene și mai armonioase expuneri, se va constitui Consiliul directorilor Muzeului, prezidat de către unul dintre conducătorii de secție (care va fi și director general). Se amintește că diferitele secțiuni erau, de altfel, prevăzute și în primul act constitutiv al Muzeului de Antichități, prin decretul domnesc din 25 noiembrie 1864, completat cu cel din 30 decembrie 1875.

Se mai propunea ca directorul general al Muzeului „Carol I" să fie, în mod onorific, și inspector general al muzeelor din țară și membru al Consiliului artistic al Ministerului, pentru a îndruma, după modelul din Capitală și celelalte instituții similare din țară. Tot el va face parte de drept și din Comisia Monumentelor Istorice.

Nu încape îndoiala că Al. Tzigara-Samurcaș știa prea bine că despre el însuși va fi vorba, în acel moment neexistând încă nimeni care să fi avut șansa de a-i uzurpa postul.

Toate aceste propuneri au fost luate în seamă în momentul în care s-a emis următorul „Decret-lege pentru organizarea Muzeului Național Carol I"[42]:

„Art.I. Muzeul Național, înființat de regele Carol I prin actul fundațional din 30 iunie 1912, se intitulează, în semn de pios omagiu adus întemeietorului, prin Î.D.R. No. 201 din 31 ianuarie 1915:

MUZEUL NAȚIONAL CAROL I

Art.II. Potrivit actului de fundație, Muzeul Național Carol I „este menit să întrunească colecțiile de artă, azi răzlețite, spre a lăsa generațiilor viitoare oglinda desăvârșită a întreg tezaurului artistic din cuprinsul pământului românesc, începând cu vârsta preistorică și până în zilele noastre".

Scopul Muzeului este să cerceteze și să adune rămășițele artistice, culturale și istorice din țările locuite de români, orânduindu-le în mod sistematic și estetic, spre a servi învățământului și educației sufletești și artistice a poporului.

Colecțiile, bine selecționate, vor servi la înviorarea artei pământene prin evidențierea specificului românesc, trezind interesul general pentru străvechea și bogata cultură a neamului băștinaș.

Art.III. Clădirea Muzeului Național Carol I din București, Bulevardul Regele Mihai I[43], va cuprinde următoarele secțiuni, cărora se va afecta câte un sector deosebit al edificiului:

1) Secțiunea artei preistorice și a epocii migrațiunilor;

2) Secțiunea artei dace și greco-romane;

3) Secțiunea artei voievodale și religioase;

4) Secțiunea artei țăranului român;

5) Secțiunea artelor moderne și contimporane;

6) Secțiunea artelor minore și a donațiilor cu destinații speciale.

Art.IV. Muzeul Național Carol I, cu toate secțiunile sale, depinde de Ministerul Culturii Naționale și al Cultelor, prin Direcția Generală a Artelor. Muzeul e considerat ca Instituție de Stat, cu personalitate juridică proprie, reprezentat fiind prin Directorul său General.

Art.V. Muzeul e condus de Consiliul Direc-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

torilor tuturor Secţiunilor sub preşedinţia Directorului General al Muzeului, care în caz de paritate de voturi, poate decide prin vot dublu. Clasarea generală a obiectelor şi orânduirea lor în vitrine şi săli ca şi publicaţiile şi cataloagele Secţiunilor se vor decide prin votul Consiliului.

Directorul General al Muzeului se numeşte prin decizie ministerială, alegându-se dintre directorii de secţiuni, cel cu lucrări mai însemnate în muzeografie sau în vreo specialitate artistică, ţinându-se seamă şi de vechimea sa în serviciul Muzeului. În vederea respectării continuităţii lucrărilor în curs, Directorul General va fi numit pe termen de 5 ani. Directorii de secţiuni şi personalul ajutător se numesc prin decizii ministeriale, după normele ce se vor stabili prin Regulamentul Muzeului.

Art.VI. Salarizarea întregului personal se fixează prin bugetul general al Statului, unificându-se salariile tuturor secţiunilor potrivit normelor personalului universitar cu care funcţionarii Muzeului sunt asimilaţi.

Art.VII. În sarcina Direcţiei Generale cade întreaga administrare a clădirii, a fondurilor prevăzute în buget cât şi a întreg personalului.

Art.VIII. Prin bugetul Ministerului se va fixa în acelaşi capitol suma globală pentru achiziţii, publicaţii, mobilier, lucrări curente etc, repartizarea pe secţiuni a sumei făcându-se de Consiliul Muzeului. Tot prin buget se vor prevedea sumele osebite pentru săpături sau alte scopuri speciale ale diferitelor secţiuni.

Se vor înscrie în buget sumele pentru combustibili, lumină, întreţinerea clădirii şi administrarea ei.

Art.IX. Prin regulament se vor fixa: porţiunile de local cari vor fi atribuite secţiunilor; condiţiile de numire a personalului şi atribuţiile fiecărei categorii; organizarea interioară şi punerea colecţiilor în serviciul publicului vizitator şi al celui doritor de studii speciale.

Art.X. Orice legi sau dispoziţii contrarii acestei legi sunt şi rămân abrogate."

Din păcate, vremurile potrivnice nu au permis ca această lege să fie aplicată prea mult timp. Îndepărtarea lui Al. Tzigara-Samurcaş, şi apoi a întregului său Muzeu, au făcut să guverneze mai curând fărădelegea pe locul unde, cândva, se aflase Muzeul de la Şosea.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Capitolul al VI-lea: Lucrătorii Muzeului

I. Slujitorii Muzeului

Nu ar fi drept să se vorbească despre Muzeul de la Șosea fără a aminti și pe oamenii lui, adică salariații ale căror nume, în decurs de peste patru decenii, s-au succedat pe statele de plată. Cu unii dintre ei (Moisil, Roguski, Șirato), directorul Al. Tzigara-Samurcaș a colaborat ani de-a rândul, cu mult folos pentru Muzeu, formând o adevărată echipă. Din motive impuse de strictețea organigramei, angajații prestau de multe ori activități ce nu aveau neapărat legătură cu postul pentru care era plătiți, așa încât, un secretar-contabil făcea și deplasări pe teren pentru achiziții, sau un desenator întocmea și actele ce plecau la Minister.

În afară de cei care constituiau personalul de specialitate (chiar dacă nu erau astfel încadrați), mai exista personalul ajutător (intendenți, gardieni), categorie în care fluctuația a fost mult mai mare.

În Arhivele Naționale, primele state de plată datează din decembrie 1906, adică la scurt timp de la înființarea Muzeului și îi nominalizează pe:

– Al. Tzigara-Samurcaș, director, cu un salariu brut de 171 lei;

– I. Moisil, secretar (90 lei);

– C. Petrescu, desenator șef (171 lei);

– D. Pecurariu, desenator (128,25 lei);

– M. Stănescu, desenator (128,25 lei);

– C. Săvulescu, custode „moștenit" de la Ip. Strâmbulescu (80 lei);

– Gh. Jianu, custode (80 lei)[1].

Este de bănuit că, încă de la început, fiecare salariat primea, așa cum am arătat, atribuții suplimentare în afara celor pentru care fusese angajat, și de aceea pare extrem de bizar ca Al. Tzigara-Samurcaș să fi avut nevoie de 3 desenatori dintr-un total de 6 subordonați. Lucrurile se clarifică prin 1908, când Muzeul începuse să funcționeze (chiar dacă instalat provizoriu în localul fostei Monetării). Pe statele de plată ale acestuia figurau[2]:

– Al. Tzigara-Samurcaș – director;

– I. Moisil – secretar-contabil;

– O. Roguski – desenator;

– I. Kestler – asistent, numit provizoriu și înlocuit, la 1 noiembrie 1908, cu Nicolae S. Ionescu[3] care, la rândul său, demisionează la 1 noiembrie 1909, fiind angajat M. Lefteriu[4].

– C. Săvulescu – gardian;

– C. Străchinescu – gardian;

– Nic. Maxim – gardian;

– Vasile Popa – gardian.

Desele schimbări de personal se datorează, în primul rând, nivelului foarte scăzut al salariilor, dar și exigențelor directorului. Din cauza unor neînțelegeri cu acesta, gardianul Constantin

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Străchinescu demisionează, începând cu data de 1 mai 1909, demisie care este acceptată[5]. Dar, imediat, regretă gestul său și cere să fie reprimit sau, cel puțin, să i se permită să locuiască, în continuare în Muzeu pentru că, așa cum îi scria el lui Al. Tzigara-Samurcaș, „am fost supărat și am greșit de am dat demisia, însă acum recunosc eu singur greșeala mea și vă rog din tot sufletul să̆m ertați această greșală."[6] Cererea sa este acceptată de către director, „având în vedere pocăința petiționarului și făgăduiala că pe viitor va urma întocmai ordinele primite."[7] Câteva luni mai târziu (14 februarie 1910), gardianul reprimit în slujbă raportează că, după închiderea Muzeului, a constatat lipsa unui pistol vechi din satul Oniceni (Roman)[8]. Directorul nu-l pedepsește, atrăgându-i însă atenția să supravegheze sălile „și să nu stea locului" și îi impune „de asemenea un control mai sever la ieșirea vizitatorilor". În viitor, arată Al. Tzigara-Samurcaș, „personalul neglijent va plăti pagubele". Nu știu cum a considerat C. Străchinescu această mustrare blândă, dar de la această dată nu mai figurează pe nici o listă a salariaților Muzeului.

Tot acum, un alt gardian – C. Săvulescu (care își satisfăcea serviciul militar) se sinucide, tragedie pe care Al. Tzigara-Samurcaș o evocă în *Memoriile* sale[9]: „A fost o jalnică pierdere a Muzeului: De la pictorul Strâmbulescu, în afară de obiectele arătate, a mai rămas o moștenire, cea mai valabilă, credeam și cea mai viabilă: omul de serviciu al Muzeului: Constantin Săvulescu, pe care am avut durerea să-l pierdem în primele zile ale lui 1910." Fire extrem de sensibilă, un adevărat talent („un maistru în cusături țărănești"), angajat la Muzeu încă de pe vremea când era copil, nu a putut să se adapteze regimului cazon. Scurta lui viață este omagiată de către Al. Vlahuță, într-un articol („Dezlegare") publicat în *Viitorul*, pe care-l reproduce Al. Tzigara-Samurcaș în volumul amintit.

În 1910 își dă demisia I. Moisil, iar directorul i-o primește „însă cu părere de rău" și-i exprimă „mulțumiri pentru serviciile aduse."[10] Dintre acestea trebuie amintită contribuția sa la achiziționarea casei lui Antonie Mogoș de la Ceauru.

Pe postul său este avansat M. Lefteriu iar, ca asistent, vine P. R. Troteanu[11], situație care nu durează mult timp, deoarece în aprilie 1912, secretar va fi V. N. Florescu[12]. Acesta va fi înlocuit la 13 aprilie 1915, cu A. Filimon[13]. Probabil că munca de secretar-contabil era greu de îndeplinit la Muzeu, întrucât, la 1 noiembrie 1917, pe acest post va figura un alt funcționar, pictorul Francisc Șirato. Acesta, împreună cu Octav Roguski (angajat încă de la 1 aprilie 1907) și intendentul Zlate Căzănlăceanu (de la 1 octombrie 1911)[14] vor rămâne mulți ani fideli Muzeului și directorului său.

La 1 ianuarie 1927 Șirato și Roguski vor fi avansați în postul de conservator. Primul funcționează până la 1 octombrie 1939, când este pensionat ca profesor la Academia de Arte Frumoase și, în consecință, își dă demisia (la 1 aprilie 1940), deși Al. Tzigara-Samurcaș obținuse (la 6 octombrie 1939) menținerea lui în Muzeu[15]. El este înlocuit cu sculptorul Cristea Grosu, în momentul când și intendentul Cazanlăceanu părăsește Muzeul[16].

Octav Roguski rămâne pe postul de conservator până în 20 februarie 1947, când este pensionat[17] și, în ciuda cererii sale din 1948 de a i se permite să locuiască în continuare în cele două camere pe care le ocupa în Muzeu, este somat să le părăsească în termen de 3 luni, până la 20 august 1948[18]; „grija față de om" cu care se mândrea noul regim instaurat se manifesta și față de cel care slujise Muzeul neîntrerupt timp de 40 de ani.

Pentru a mă întoarce la avansarea lui Fr. Șirato și O. Roguski de la 1 ianuarie 1927, cu aceeași ocazie mai sunt angajate două persoane: sora directorului, Zoe Tzigara-Samurcaș, numită în postul vacant de preparator (până la 1 iulie 1943, când moare)[19] și Alexandra Cantacuzino, bibliotecar-arhivar[20], înlocuită, însă, de către St. Greavu-Dunăre. Se pare că nici acest post nu a fost prea norocos, fiindcă titularul a murit în iunie 1929, în același an în care fusese angajat. Postul său este ocupat (la 6 martie 1931) de Ana

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Tănăsescu (devenită Bologa, prin căsătorie)[21], care este, însă, demisă de director la 12 noiembrie 1937, deoarece „după absenţe repetate, a plecat la Paris fără vreo cerere de concediu."[22]

Prin legea Muzeelor, publicată în Monitorul Oficial Nr. 89 din 14 aprilie 1932, „toate muzeele Statului se consideră ca instituţii de cercetări ştiinţifice cu personal pregătit academic."[23] Graţie muncii depuse de acest „personal pregătit academic", faima Muzeului creşte şi este recunoscută şi în străinătate; Compania „Wagons-Lits Cook" cere lui Al. Tzigara-Samurcaş, la 29 mai 1934, să i se comunice programul de vizitare a Muzeului, pentru a-i face publicitate[24]. Acesta răspunde prestigioasei societăţi că „Muzeul este deschis în toate sărbătorile legale, în fiecare duminică şi joi (iar pentru grupuri, în fiecare zi) de la orele 10-13 şi 15-17. Nu se percepe nici o taxă pentru vizitare"[25].

Sfârşitul deceniului al IV-lea reprezintă o cotitură importantă în viaţa principalului slujitor al Muzeului, Al. Tzigara-Samurcaş: este vremea pensionării sale. Trecuseră anii de când tânărul entuziast prelua conducerea Muzeului în 1906 şi noua clădire tot nu era terminată. La 1 aprilie 1939 el este numit director onorific, „neprimind în această calitate nici un fel de remuneraţie (salar, diurnă sau indemnizaţie)"[26]. Este păstrat la conducere până la desăvârşirea Muzeului de la Şosea, recunoscându-i-se paternitatea deplină a ideii şi punerii ei în aplicare. În acest sens, la 2 iunie 1939, ministrul Cultelor şi Artelor, Ion Marin Sadoveanu, îi scria[27]:

„Domnule Director, Avem onoare a vă aduce la cunoştinţă că, întrucât prezenţa Dv. la conducerea Muzeului de Artă Naţională s'a constatat necesară pentru continuarea lucrărilor de amenajare a Muzeului şi complectarea colecţiilor acestui aşezământ de artă, în urma propunerei făcută de Departamentul nostru, prin înaltul Decret Regal Nr. 2089 din 19 Mai a.c. aţi fost menţinut în postul de Director al Muzeului, deşi aţi împlinit limita de vârstă pentru pensionarea din oficiu. Ministr(ss) I.M. Sadoveanu, Director general(ss) Ion Paşa."

Al. Tzigara-Samurcaş va funcţiona fără salariu până la 1 august 1942, când va fi, prin decizia ministrului I. Petrovici, angajat „ca Director de Institut cu salariul aferent postului respectiv (...) pe tot timpul cât va primi acest salariu, Dl. Prof. Al. Tzigara-Samurcaş nu va mai primi pensia sa de Profesor Universitar, conform declaraţiunii date."[28] El este menţinut în serviciu „ca Director al acestui Muzeu până la complecta lui terminare şi amenajare (...) deoarece Muzeul a fost creat după stăruinţele D-sale", aşa cum arăta un „Certificat"semnat de Ministrul Secretar de Stat, Aurel Popa şi de Directorul Ion Jalea, la 12 mai 1942[29].

În arhivele cercetate sunt numeroase documente ce întăresc decizia Ministerului (bazată pe un decret regal) de a-l menţine pe Al. Tzigara-Samurcaş în postul de director. Acesta avea nevoie de repetatele atestări pentru a contracara tot mai desele atacuri ale duşmanilor săi care, invocând diferite motive, încercau să-l înlăture cât mai grabnic. De aceea, la 4 octombrie 1940, el adresa Ministrului următorul referat[30]:

„Domnule Ministru, în vederea noilor dispoziţiuni pentru punerea în retragere a funcţionarilor acestui Minister, îmi permit a vă supune următoarele preciziuni asupra situaţiei subsemnatului.

Deşi pensionat ca profesor universitar, am fost totuşi menţinut la direcţia Muzeului pentru ca clădirea de la Şosea, creată din iniţiativa subsemnatului în 1912 şi rămasă neterminată, din cauza prigoanei politice duse contra-mi pe motiv de germanofilie, să poată fi desăvârşită conform planului iniţial. Menţinerea s-a făcut potrivit alăturatei legi din Mai 1939, iar numirea prin Î.D.R. No. 2089/19 Mai 1939.

Între timp reuşind, nu fără mari dificultăţi să obţin, prin lege No. 1660/18 Mai 1940, un împrumut de lei 25.000.000[31], schimbarea direcţiei, tocmai în acest moment, când se apropie desăvârşirea clădirii, după planul iniţial al subsemnatului, ar fi desigur şi mai defavorabilă unităţii operii.

În vederea armonioasei continuităţi a lu-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

crării, îmi permit deci a vă ruga să binevoiți a menține numirea subsemnatului, cu atât mai mult că, din punct de vedere financiar, se realizează o economie, deoarece ca director al Muzeului am renunțat, bineînțeles, la salariul respectiv, în schimbul pensiei de profesor."

Trebuie remarcată aluzia la acuzațiile de „germanofilie" cu care a fost taxat încă din timpul primului război mondial, când a fost Prefect al Poliției Bucureștiului ocupat de trupele lui Mackensen. Dacă în martie 1920 publica cu promptitudine (la numai o lună de la atacurile pe această temă ale lui I. Athanasiu, în „Rătăciri naționale") broșura *Mărturisiri si-li-te*, în care nega orice atitudine părtinitoare față de forțele ocupante, acum, în 1940, când opțiunile politice ale României se îndreptau vădit spre cel de al III-lea Reich, Al. Tzigara-Samurcaș reactualizează acuzația de germanofilie, pe care acum o consideră ca fiind o virtute.

De altfel, politica începuse să intre brutal și în Muzeul de la Șosea: în 1940, toți salariații sunt obligați să completeze o „fișă a funcționarului" ce ne demonstrează încă o dată că dictatura, de orice fel, înseamnă și imixtiune în viața privată. Aproape că nu există nici o deosebire între această fișă impusă tuturor de către regimul carlist și „fișele personale" care vor umple mai târziu dosarele de cadre ale „oamenilor muncii". Aceeași întrebare referitoare la partidele politice din care a făcut parte înainte de intrarea (obligatorie) în P. N. (Partidul Națiunii, înființat la 22 iunie 1940 și care înlocuia Frontul Renașterii Naționale, creat la 16 decembrie 1938); aceleași întrebări privitoare la averea personală, dar și a soției/soțului.

Funcționarii publici erau obligați să presteze un jurământ care, în 1940, suna astfel:

„Jur credință Regelui Carol al II-lea; Jur să respect Constituția și legile țării; Jur să-mi îndeplinesc cu cinste și conștiință obligațiunile serviciului, păstrând cu sfințenie secretul de serviciu și să apăr ordinea în Stat. Așa să-mi ajute Dumnezeu!"[32]. Unele idei (mai ales a „secretului de serviciu") au fost preluate și de un jurământ impus în ultimii ani dinainte de 1989. Cu atât mai simplu și decent apare jurământul prestat de funcționarii publici, redactat la 13 septembrie 1940, după revenirea pe tron a Regelui Mihai I: „Jur credință Națiunei și Regelui Mihai I. Așa să-mi ajute Dumnezeu!"[33].

În timpul războiului, la Muzeu au lucrat și evrei, în cadrul „muncii obligatorii", cum reiese din următoarea adeverință[34]:

„Marele Stat Major Secția I-a

către Ministerul Cultelor și Artelor, 12 I 1944.

Am onoarea a vă face cunoscut că s'a aprobat ca evreul conductor arhitect Renert Ernst să continuie a presta munca obligatorie până la 31 mart. 1944 la Muzeul Național Carol I, de pe lângă Ministerul Cultelor și Artelor.

Lt.col (ss) P.Comișel, Șeful Biroului 10 (ss) Maior Beca C-tin."

Dar, oricât de inconfortabil ar fi fost să se completeze fișe absurde, să existe înscrierea forțată într-un partid care-i cuprinde pe toți cetățenii țării, sau ca prigoana antisemită să se manifeste prin obligativitatea muncii... într-un muzeu, nimic nu poate fi comparat cu ororile introduse de regimul venit la putere după război. Acestea se fac simțite – treptat – și în viața slujitorilor Muzeului pe care, acum, i-aș numi

II. Truditorii Muzeului

Am văzut care era situația oficială a lui Al. Tzigara-Samurcaș, după împlinirea vârstei de pensionare. În 1945, la 15 iunie, Ministerul Artelor, Direcția personalului (se înființase, deja, o astfel de direcție...) îi scria[35]:

„Domnule Director, Avem onoarea a vă face cunoscut că, prin deciziunea ministerială Nr. 1087/945 publicată în Monitorul Oficial nr. 126/6 iunie 1945, rămâneți după data de 1 Maiu 1945 ca director onorific al Muzeului Național Carol I din București, <u>fără atribuțiuni de conducere,</u> însă cu dreptul <u>provizoriu</u> de a folosi locuința avută în trecut." (Sublinierile îmi aparțin).

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

La 21 iunie 1946 actele Muzeului erau semnate de directorul Mircea Nădejde[36] care, la 14 ianuarie 1947, nu mai era în această funcție, calitatea de director aparținând lui George Oprescu[37].

O schimbare se face simțită și în privința programului de lucru. Confundând un muzeu cu o uzină (sau, mai bine zis, nefăcându-se nici o deosebire între cele două, de vreme ce toți salariații erau „oameni ai muncii"), Muzeul Național primește, la 12 iulie 1946, „Deciziunea Președinției Consiliului de Miniștri"[38], care anunță că, de la 15 iulie, „orele de serviciu pentru funcționarii de la toate autoritățile și instituțiile publice de pe întreg cuprinsul țării sunt de la 7 la 14. (ss) Petru Groza." Decizia este atenuată, într-o oarecare măsură, la 4 februarie 1947 când, pentru toate direcțiunile și serviciile Ministerului Artelor, „orele de serviciu vor fi dela 10 la 15"[39].

La secretariatul Muzeului încep să sosească și altfel de documente: la 20 august 1946, Ministerul Artelor, „Serviciul M.O.N.T. și A.P. (?) Secția Armistițiu – Bir. 6", cu mențiunea „Foarte urgent", trimite și Muzeului ordinul de a se face un tabel cu „cetățenii sovietici" care prestează servicii în cuprinsul Municipiului București[40]. Tabloul nr. V se referea la „Basarabeni și Bucovineni de Nord". Circulara se termina cu asigurarea: „Comisia Aliată de Control subliniază că operația are scop pur statistic"...

Salariații Muzeului nu au fost scutiți nici de afilierea la „Sindicatul Unic al Funcționarilor din Ministerul Artelor" care, periodic, transmitea diverse „chemări" ce nu aveau nici o legătură cu „pregătirea academică" pretinsă de legea din 1932. Câteva exemple...

La 27 aprilie 1946, sindicatul „mobiliza" pe salariați cu următoarele[41]:

„Colege și Colegi,

Cu prilejul zilei de 1 Mai, socotim că este datoria noastră, a tuturor funcționarilor, să participăm în număr cât mai mare la această sărbătoare a Muncii și înfrățirii muncitorilor manuali și intelectuali." Personalul Muzeului, dar și familiile, se convoacă cu acest prilej în fața Ministerului Artelor din str. Știrbey Vodă nr. 39, în dimineața zilei de 1 mai „la o oră ce se va comunica ulterior."

La 6 mai 1946[42], toate sindicatele Ministerului sunt convocate la o „ședință plenară pentru a expune procesul regimului Antonescu, Sărbătoarea Victoriei și 10 Mai". (Nu aveau încotro, România era, încă, Regat.) Apelul se termina astfel: „Vă rugăm stăruitor să nu lipsească nici unul dintre colegi." Deși e vorba despre o rugăminte, folosirea adverbului „stăruitor" pregătea obligativitatea care se impunea câteva zile mai târziu, la 14 mai[43], când se anunță că va avea loc o convocare în ședință a tuturor Domnișoarelor și Doamnelor funcționare din Minister și Instituții anexe", pentru a stabili „modalitatea de lucru în vederea organizării resortului de femei din Sindicat. Prezența este obligatorie și se suspendă serviciul femeilor în ziua de 16 mai de la 12 1/2 – 14."

Serviciul se suspendă și la 17 mai 1946 (între 10.30 și 14) pentru toți salariații **obligați** să participe la ședința de sindicat[44].

Ordinea de zi era următoarea:

– Chestiuni economice;

– Situația sanitară;

– Resortul de femei;

– Probleme culturale (ultimul punct pe listă!).

Putem fi siguri că s-a început cu evocarea prieteniei româno-sovietice și nu a lipsit omagierea mareșalului Stalin...

Pentru ședința din 8 octombrie 1946, însă, sindicatul din Muzeu trebuie să aleagă un delegat; motivația spune totul despre importanța pe care o acordau sindicaliștii acestor interminabile ședințe[45]: „Nu s'ar fi recurs la acest mijloc dacă colegii noștri ar fi înțeles să-și facă datoria pe linie sindicală. S'a constatat însă, cu ocazia plenarelor de până acum, că deși serviciul se suspenda cu indicația precisă ca funcționarii să ia parte la adunări, majoritatea plecau dela serviciu acasă"...

Tot în 1946, membrii de sindicat sunt chemați să ia parte la „meetingul de înfierare a acțiunei antipopulare a lui Franco, în piața Uni-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

versității (statuia lui Mihai Viteazul)"[46]. Și, ca o „captatio benevolentiae", aceiași sindicaliști erau anunțați că „va urma un spectacol cinematografic la Grădina Radio-Progres vis-a-vis de Cercul Militar." Cred că nu greșesc prea mult bănuind că filmul care a rulat se numea „Volga-Volga"...

În 1950, la Muzeul de Artă și Arheologie (cum se numea el acum) încep să se facă și controale financiare. Problema care-i preocupă cel mai mult pe revizorii principali Vasile Ionescu și N. Crivelescu[47] era prezența la Muzeu. Astfel, ei constată (cu mânie proletară, desigur) că programul de serviciu este „8-15 zilnic iar miercuri și de la 16-18, adică un total de 44 ore pe săptămână, în loc de 48". Ei hotărăsc ca „funcționarii să semneze condica de prezență, iar tov. Secoșan să certifice zilnic ora sosirii și plecării de la serviciu." În sfârșit, la inventarierea obiectelor de artă, „pentru stimularea muncii se va stabili o normă justă de lucru zilnic."

Era greu de stârnit entuziasmul acelor truditori care erau tot mai preocupați de lipsurile materiale ce începeau să se generalizeze. La 19 iunie 1948, directorul general G. Oprescu trimitea un referat Ministerului[48]:

„Domnule Ministru, îmi permit **să revin asupra adreselor mele din trecut** (sublinierea mea), prin care ceream să se facă haine atât oamenilor de serviciu de la Muzeul Național, cât și celor de la Muzeul Toma Stelian. În momentul de față ei sunt îmbrăcați, aș putea zice, în zdrențe, ceea ce face un efect detestabil asupra vizitatorilor.

În același timp, după cum spuneam în adresa precedentă, este nevoie să facem la fiecare om de serviciu câte o salopetă de dril, pe care s-o îmbrace în zilele când nu este deschis Muzeul."

De asemenea, se primește la Muzeu o circulară prin care „salariații care s'au înscris la centrul de alimente, în vederea aprovizionării cu lemne, sunt rugați a se prezenta la mandatarii Direcției din care fac parte, cu dovada de înscriere la lemne pentru a fi trecuți într-un tabel, până la data de 15 mai 1948 inclusiv."[49]

Nicicând înainte, salariații Muzeului Național nu fuseseră confruntați cu astfel de probleme. România mai trecuse printr-un război mondial, dar n-am întâlnit în documente situații similare, exceptând faptul că, pe statele de plată, pe lângă salariu, era inclus și un „spor de scumpete" destul de consistent...

Problema îmbrăcămintii se reia și după un an, în 1950, când noua directoare, Teodora Voinescu, face și ea un referat la Minister[50]: „Personalul bărbătesc al muzeului nostru, în activitatea pe care o are, își uzează foarte mult îmbrăcămintea.

Întrucât pe linie sindicală se împart tichete pentru pantaloni, vă rugăm să aprobați un număr de 7 tichete și pentru salariații noștri și anume:

1. Scurtu Nic.
2. Drăguț Gh.
3. Drăghici Tănase
4. Thiel Albert
5. Farța Vasile
6. Hechter Max
7. Alexandru Nic."

Din lapidara rezoluție („La dosar, (ss) M. Iacob") se deduce că „personalul bărbătesc al muzeului" și-a uzat, în continuare, pantalonii proprii.

Lipsuri mari erau și în dotarea Muzeului. Pentru restaurările textile, aceeași Teodora Voinescu cere, în iunie 1950[51], „să se repartizeze gratuit din depozitele magazinului de Industrie Casnică C.O.O (unde se mai găsesc materiale vechi: ațică, fir de aur, jurubițe izolate etc.):

- 200 g fir aur și argint
- 100 g fluturi
- 100 g borangic
- 300 g lână subțire
- 100 g mărgele
- 200 jurubițe ațică
- 200 jurubițe moulinée
- 200 jurubițe Filoflos
- 50 jurubițe bumbăcel
- 50 jurubițe arnici."

„Copia de pe inventarul atelierului Muzeului Național, anexă la adresa Nr. 32 din 26 mart.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

1949"[52] ne dezvăluie că nici acesta nu era mai bine înzestrat. El cuprindea:

- 1 menghină paralelă 10 cm
- 7 chei fixe diferite
- 1 ciocan de 1 kg
- 1 clește „mops" defect
- 1 șpaclu
- 1 cancioc
- 1 găleată zinc
- 1 lopată."

În consecință, se transmite[53]: „Către Direcția Bunurilor. Nevoile de unelte ale Muzeului sunt:

- 1 aparat de sudură autogenă
- 1 clupă de tăiat ghivent 1 - 1 1/2 țoli
- 1 clește pt. țevi
- 1 menghină de țeavă
- 10 m furtun cauciuc 3/4
- 1 cheie fixă 28 mm
- 2 m bară oțel pt. chei de radiatoare de 30 mm
- 1 fierăstrău pt. fier (Bonfeier)
- 1 bohrmașină de mână
- 1 polizor
- 1 lampă benzină 2 kg."

Este de presupus că nu au fost satisfăcute aceste cereri, ce puteau fi considerate deosebit de pretențioase în comparație cu modestia celor câteva sute de grame de ață solicitate mai sus.

În aceste condiții precare, Muzeul agoniza în Șoseaua Kiseleff, mutarea lui, pentru a face loc „Muzeului Lenin-Stalin", așteptând doar un moment propice.

Se fac totuși noi angajări (primeniri, de fapt) de specialiști. La 18 ianuarie 1947[54] se cere prelungirea detașării la Muzeu a Marcelei Focșa, „profesoară de Filosofie la Liceul de Fete din Târgoviște". Ea este numită definitiv în postul de preparator la secția de artă populară, la 17 martie 1947[55].

De la 1 ianuarie 1947, director al secției de artă populară fusese numit Gheorghe Pavelescu[56] dar, la 2 martie 1948, Consiliul Superior al Muzeelor[57] a examinat situația acestuia care, plecând la Cluj (din noiembrie 1947), „n-a răspuns la nici o adresă și n-a mai apărut" și declară vacanța postului la 11 martie 1948.

Directorul general G. Oprescu propune, la 16 mai 1948, pe Florea Florescu în postul de conservator[58] la secția de Artă Populară care avea la acea dată „un singur funcționar" (postul de director fusese declarat vacant iar „Cristea Grosu, fostul conservator, a fost, după cum știți, comprimat"). „Avem nevoie de cel puțin încă un funcționar - cerea Oprescu - pentru a face să meargă secția, mai ales în timpul verii când sunt foarte numeroși vizitatorii și o activitate intensă. Propun deci să se numească un conservator și-l recomand pentru acest post pe Dl. Florea Florescu. D-sa e doctor în etnografie din Germania, a stat mulți ani în această țară, unde a avut contact apropiat cu muzeele de artă populară și de asemenea cu cele din Italia. (...). În plus D-sa cunoaște toate limbile slave, ceea ce e îndeosebi prețios de vreme ce arta noastră populară are legături mari numai cu arta popoarelor slave vecine."

Sublinierea făcută pe original dovedește că ultimul argument (cu toată enormitatea lui) a fost hotărîtor pentru angajarea lui Florea Bobu Florescu în postul de conservator, la 21 iulie 1948[59], iar apoi chiar director al secției de artă populară[60].

Promovări s-au făcut și la 12 iunie 1948, când Marcela Focșa este numită asistent definitiv la Direcția de Artă Populară (ocupând apoi locul de conservator al lui Florescu, când acesta e numit director), iar Eugenia Zaharia, asistent definitiv la direcția de artă veche românească[61], condusă de Teodora Voinescu, care îndeplinea și funcția de „inspector general la Direcția Artelor Plastice din Inspectoratul General al Muzeelor."[62]

La 19 septembrie 1948, Muzeul este vizitat de către Carlo Lukanov, ministrul Literelor și Artelor din Bulgaria, însoțit de atașatul cultural al ambasadei bulgare, Pauncef[63]. Impresia făcută acestuia din urmă s-ar putea să fi fost determinantă în angajarea, un an sau doi mai târziu, la Muzeu a fiicei acestuia, Milcana Pauncev.

Specialiștii Muzeului încep să fie obligați să redacteze periodic rapoarte și planuri de activitate, preocupări ce n-am întâlnit în absolut nici un

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

document de arhivă din lunga perioadă în care, la conducere, se afla Al. Tzigara-Samurcaș. Cum arătau aceste rapoarte se poate vedea din actul semnat la 31 august 1949 de către noul director al Direcției de Artă Populară, Florea Florescu[64]:

„Raport de activitate pe luna august 1949

1) S'a reorganizat, revizuit, complectat și deschis expoziția de artă populară.

2) S'au recepționat, inventariat și depozitat un număr de obiecte de artă primite de la Florica, Zamora și gestionarul Vlasiu (circa 5 camioane).

3) S'a mai transcris o parte din inventarul vechi.

4) S'au luat măsuri de siguranță a averii muzeului făcându-se:

– O ușă de izolare la subsol.

– S'au umplut extinctoarele și s'au montat la locuri potrivite.

– S'a reparat poarta de la intrare din Bd. 1 Mai.

5) S'a aranjat și inventariat arhiva Muzeului.

6) Arhitectul muzeului a întocmit un plan pt. locuința personalului.

7) S'a făcut pavoazarea pt. 23 August 1949."

Și cum nu trebuia să lipsească autocritica, directorul mărturisește că „nu s'a realizat transportul unor obiecte de artă populară de la Muzeul Saint-Georges din lipsa unei mașini."

Ca „plan de activitate pe luna sept.1949", prevedea:

„1) Personalul științific (2 persoane) vor face împreună cu 2 îngrijitori de serviciu la expoziție pentru ghidare și pază.

2) La muzeu se va face curățenie la depozitele dela subsol."

Un document din 1949[65] ne dezvăluie că acum, în secția de artă populară, erau trei „funcționari": Marcela Focșa (inspector șef), Florea Florescu (inspector) și Elena Secoșan (șef secție). Observăm că Marcela Focșa l-a devansat pe fostul ei șef (care nu mai este director). Există două posibilități pentru a explica această schimbare: studiile din Germania ale lui Florescu au cântărit, de data aceasta, mai mult decât cunoașterea temeinică a limbilor slave, sau este rezultatul politicii de promovare a femeilor, pilda fiind Ana Pauker.

Voi termina partea dedicată salariaților Muzeului din acest capitol cu organigrama Muzeului, așa cum era preconizată în prevederile bugetare ale anului 1949[66]:

„Administrație.

– 1 Dir. General
– 1 secretar prim înv. sup.
– 1 mecanic maestru ajut.
– 1 bibl. înv. sup.
– 1 dact. principal
– 1 adm. Imobil
– 1 fochist calorifer
– 1 maestru tâmplar de atelier

Secția artă populară.

– 1 dir. secție
– 1 conservator
– 1 asistent definitiv
– 1 asistent provizoriu
– 1 șef atelier maestră țesătorie
– 1 șef atelier ceramist
– 1 portar
– 1 curier
– 1 paznic
– 1 intendent
– 1 desenator șef

Secția artă veche românească.

– 1 director secție
– 1 asistent definitiv
– 1 asistent proviz.
– 1 intendent
– 1 paznic
– 1 curier
– 1 cusătoare dosare
– 1 șef atelier restaurator icoane
– 1 paleograf

Secția Pinacoteca.

– 1 director secție
– 1 asistent definitiv
– 1 asist. proviz.
– 1 intendent
– 1 paznic
– 1 curier
– 1 cusătoare dosare

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Diurniști.

– 5 paznici."

Ordinea în care sunt, uneori, enumerate posturile denotă că se înfăptuise „înfrățirea muncitorilor manuali și intelectuali", așa cum suna chemarea sindicală de mai sus.

*

După război, Muzeul Național și-a îmbogățit colecțiile atât prin achizițiile făcute pe teren, cât și prin preluarea unor obiecte de la diferite instituții. Există un proces verbal[67] de predare-primire a colecțiilor Comisiunii Monumentelor Istorice către direcția Muzeului „Carol I", din 1945, ce cuprinde 315 piese vechi de pictură și sculptură, fragmente de frescă, icoane etc., dar care astăzi nu pot fi regăsite în patrimoniul Muzeului Țăranului Român, mare parte din ele fiind preluate de Muzeul Național de Artă sau risipite prin casele diverșilor „aparatnici".

Achizițiile ce se fac acum pe teren sunt îngreunate de teama pe cât de exagerată, pe atât de stupidă, ca obiectele sau proveniența lor să nu reprezinte un pericol de răsturnare a proaspătului regim. De la Ministerul Artelor se trimite la Muzeu (la 29 octombrie 1946) un act semnat chiar de Ministru, în care se spune: „... avem onoarea a vă ruga să binevoiți a ne arăta dela cine urmează a fi cumpărate tașca și cornul pentru iarba de pușcă cu curele, ambele frecate (ferecate ? P.P) cu alamă propuse spre achiziționare."[68] Simpla existență a unui corn pentru praf de pușcă (evident, gol) ducea cu gândul, pe cei de curând instalați la Minister, la acțiuni diversioniste, îndreptate împotriva orânduirii ce se înfiripa.

La Muzeu ajung, de la Comisia Monumentelor Istorice și „4 lăzi deschise cu covoare și carpete neinventariate", ce cuprindeau:

– 36 covoare distruse complet de molii și umezeală;

– 1 covor deteriorat parțial (care este oprit pentru Muzeu);

– 21 carpete distruse complet;

– 2 scoarțe distruse complet[69].

Nu mai exista rigoarea științifică a unui Al. Tzigara-Samurcaș care pretindea exigență în privința calității obiectelor muzeale, condiție primordială pentru selecționarea și expunerea lor („o furcă de tors, care constă dintr-un simplu băț, fără nici o crestătură, nu e obiect de muzeu; cele încrestate sau înflorate, da."[70]). Or, niște obiecte complect distruse, nu puteau fi trimise la Muzeu decât de către vreun funcționar din Ministerul Artelor, mult prea depășit de munca pe care a primit sarcina s-o presteze.

În schimb, același gen de funcționari erau foarte pricepuți în a confisca, de la particulari, colecțiile lor. La 28 decembrie 1949, cu mențiunea „Confidențial", este transmisă următoarea

„Delegație.

Tov. Hellon Mihai este însărcinat din partea Ministerului Artelor de a se interesa de existența colecției de artă extrem orientală ce aparține familiei Bogulescu și care se află dosită în prezent în regiunea Florica.

Rugăm organele locale să dea concursul tovarășului pentru îndeplinirea misiunii."[71]

În aceeași zi se primește o hârtie similară și la Așezămintele „N. Bălcescu", nucleul viitorului muzeu al partidului, instalat în casa Brătienilor din București, str. Biserica Amzei nr. 5-7[72].

„Pe baza convorbirii Serviciului Muzee cu tov. Ivașcu, Directorul Așezămintelor «N. Bălcescu», vă rugăm să binevoiți a preda cu proces verbal de predare și preluare colecția de artă populară a Elizei Brătianu care va trece în patrimoniul Muzeului Național, Secția Artă Populară." Aceasta era recunoștința pentru cea care a oferit, de atâtea ori, cu generozitate, obiecte pentru Muzeu din colecția sa particulară. Colecția este preluată, „cu forme legale" pentru Muzeu de către Florea Florescu (acum doar asistent), la 9 martie 1950[73], adică după aproape 4 luni de la confiscarea ei, timp în care mă îndoiesc că a fost depozitată în condiții de perfectă siguranță.

Tot în 1950, Muzeul primește albumele de cusături naționale ale aceleeași Eliza Brătianu, transferate de la Ministerul Industriei, conform procesului verbal[74]:

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

„Astăzi 23 Ianuarie 1950 între subsemnații Elena Varone delegata Ministerului Industriei, direcția arte Plastice și Corina Ionescu-Voicana, șef de secție la Muzeul Național de artă și Arheologie, s'a încheiat următorul proces verbal de predare și primire, prin care prima ca reprezentanta Ministerului Artelor predă în depozit, spre păstrare la Muz. Nat. un nr. de 333 albume de cusături naționale de Eliza Brătianu, albume luate de la Min. Industriei, Serviciul Meserii Industria Casnică și țărănească, prin tov. Ing. Sabală Ion, șeful serviciului, de către Elena Varone."

La 3 mai 1950, Florea Florescu, Teodora Voinescu, Marcela Focșa, Elena Secoșan, Eugenia Zaharia și Corina Ionescu (deci, întreg personalul de specialitate) cer Ministerului să li se dea fiecăruia câte un album și, de asemenea, 2 pentru biblioteca Muzeului[75]. Ministerul nu le acordă decât 6 volume pentru bibliotecă, dar nici unul pentru cercetători, „care pot studia la bibliotecă".

Obiecte de artă populară ajung la Muzeu și de la instituții care se desființau, cum era, de pildă, Camera de Comerț și Industrie. Pentru preluarea lor este delegată, la 27 martie 1950, Marcela Focșa[76].

Transferul de piese muzeale se încearcă a se desfășura și în sens invers: de la Muzeu către alte instituții. La 18 martie 1950, Institutul de folclor, din str. Dionisie Lupu nr.10, cere Muzeului, într-un stil ce nu mai amintea în nici un chip de actele dinainte de război[77]:

„În depozitul Dvs. se află un număr de instrumente populare.

Ținând seama pe de o parte de preocupările noastre de organologie populară, iar pe de altă parte că persoanele și specialiștii din țară și de peste hotare care se interesează de asemenea probleme ne vizitează, credem că locul acestor instrumente ar fi mult mai potrivit la Institutul nostru.

Așa fiind, vă rugăm să binevoiți a studia posibilitatea predării acestor instrumente Institutului de Folclor."

La această „cerere" aproape imperativă, semnată de șeful de serviciu, Tiberiu Alexandru, conducerea Muzeului răspunde că instrumentele muzicale vor fi expuse în secția de artă populară, după reorganizarea acesteia[78].

Alte obiecte, însă, părăsiseră colecțiile Muzeului. Eugenia Zaharia atrage atenția Ministerului (la 26 mai 1949)[79] că în secția de artă veche românească „se găsesc patru cutiuțe conținând moaște; deoarece acestea nu prezintă nici un interes artistic sau arheologic socotim că trebuie date Patriarhiei.

Vă rugăm a ne aproba scoaterea din inventar a acestor obiecte și încredințate Patriarhiei." Sugestia e, bineînțeles, acceptată și „tov. Ministru E. Mezincescu" dă aprobarea în acest sens[80].

Dar cea mai grea pierdere a Muzeului a fost scoaterea din patrimoniul său a bisericii de la Tiurea și a casei lui Mogoș, din Ceauru la care m-am referit în alt capitol.

Sărăcia documentelor de arhivă privind această perioadă m-a făcut să dau doar câteva exemple și, poate, nu pe cele mai semnificative. Dar ele exprimă, cred, suficient de bine atmosfera creată de noii responsabili ai culturii românești, adică de cei care, în 1951, vor scoate toate colecțiile din clădirea ce fusese, cândva, Muzeul de la Șosea.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Capitolul al VII-lea: Părintele Muzeului

După anul 1900 devenise limpede pentru toți cei interesați că nașterea Muzeului Național era iminentă. Condițiile fuseseră create prin: propaganda începută cu câteva decenii înainte în jurul „problemei țărănești"; succesul și experiența muzeală dobândite prin prezența pavilioanelor românești la expozițiile internaționale și apariția specialistului competent, doritor și capabil în același timp, de a pune bazele unui astfel de muzeu. Acesta era ALEXANDRU ȚIGARA-SAMURCAȘ[1].

S-a născut la 23 martie/4 aprilie 1872, în București „la orele 7 și trei quarte, antemeridiane, ca fiu al d-lui Toma Țigara și al d-nei Elena Țigara, din suburbia Batiște"[2], urmaș al unui neam vechi, de mici boieri.

Primele clase le face la „Institutul Schewitz-Thierrin", unde este primit cu plată redusă; în schimb, în 1897-1899 (la întoarcerea sa din străinătate) va preda aici cursuri în mod gratuit.

Urmează, apoi, Gimnaziul Mihai Bravul din str. Rotarilor (astăzi str. Caragiale nr.17) unde, la sfârșitul anului școlar 1887-1888, obține premiul al II-lea și primește, printre altele, „o ediție de lux a colecției de poezii poporane din 1866 a lui V. Alecsandri". „Mult m-au îndemnat la adunarea obiectelor «poporane»" – își va aminti el – „frumoasele și duioasele culegeri ale bardului de la Mircești."[3]

Bacalaureatul îl trece după absolvirea liceului Matei Basarab (1891) având-u-i în comisie pe Al. Odobescu, C. Dimitrescu-Iași și V. A. Ureche[4].

În copilărie, fiind vecin cu Dr.Wilhelm Kremnitz și soția acestuia (celebra Mite), cumnată cu Titu Maiorescu, asistă de timpuriu la întrunirile ctitorilor de la *Junimea* sau *Convorbiri literare* (T. Maiorescu, P. P. Carp, Th. Rosetti, V. Burghele, N. Gane, I. Slavici)[5].

Al. Tzigara-Samurcaș consideră că aplecarea către muzeografie a început încă din perioada copilăriei, grație educației primite în căminul părintesc, când este îndreptat spre respectul „antichităților": „În chip cu totul inconștient, educația mea într-acest sens începe chiar din anii copilăriei. Acolo am căpătat respectul tradiției, dragostea pentru așa zisele «vechituri» și patima păstrării lor, însușiri absolut necesare unui adevărat conservator de muzeu. Cu duioșie mi-aduc aminte, azi încă, de bucuria ce o aveam, ca copii când scotocind prin lada de chiparos cu simpaticul ei parfum de vetustate, mama ne îngăduia să pipăim, cu tot respectul cuvenit, moștenirea rămasă de la părinții ei și bunicii noștri"[6].

Viitoarea sa pregătire științifică începe însă, cu adevărat, în anii liceului, când învață de la Ion Al. (Zizine) Cantacuzino să fotografieze și să realizeze diapozitive, domeniu de început la noi în vremea aceea, precum și reproducerea în gips

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

și în galvanoplastie a monedelor și peceților. Dar, mai cu seamă, prin întâlnirea sa cu Alexandru Odobescu care, întrezărind înclinațiile tânărului său student de la Universitate (facultatea de litere, secțiunea istorică), îi încredințează proiecțiile de la cursul său de arheologie[7]. Tot Odobescu este cel care i-a înlesnit numirea, încă din timpul studenției, în postul de „custode preparator" al Muzeului Național de Antichități, condus de Grigore Tocilescu, care era, în același timp, profesor de epigrafie și istorie antică la Universitate.

Înainte de a intra la Muzeu, Al. Tzigara-Samurcaș fusese bibliotecar al Direcției Statisticii din Ministerul Agriculturii, Industriei, Comerțului și Domeniilor, numit prin Decretul Regal nr. 1079 din 1 aprilie 1892[8]. „Am preferat noua slujbă" – scrie Al. Tzigara-Samurcaș în *Memoriile* sale – „pentru satisfacerea năzuințelor încă nepronunțate dar totuși inconștient persistente ale amatorului de vechituri și amintiri familiale pe care de la mama am învățat să le iubesc și apreciez, dovedindu-se în urmă drept calități așa de prețioase pentru un viitor muzeograf."[9] „Inițierea mea în cariera muzeografiei era astfel consfințită, iar de atunci, o îndrumare conștientă în această direcție m-a preocupat necontenit", conchide el[10].

Tocilescu, preocupat aproape exclusiv de publicarea metopelor de la Adamclisi, neglijează muzeul pe care-l conducea, iar sarcina tânărului „custode preparator" consta doar în „ținerea contabilității instituției destul de încurcate", sau inspecții ale transporturilor pietrelor din Dobrogea, „ocupații ce nu mă interesau" – mărturisește el – „căci starea de delăsare a așa-zisului Muzeu singură mă îngrijora și prin contrast începusem să reflectez la totala reorganizare a învechitei instituții."[11]

Al. Odobescu sfătuiește pe studentul său să plece în străinătate, „ne mai având mult de învățat în București"[12]. La recomandarea Regelui Carol I, ministrul domeniilor, P. P. Carp, îi acordă, prin adresa nr. 21299/15 aprilie 1893, „un ajutor de învățământ de 150 lei pe lună, pe timp de trei ani, cu începere de la 1 mai 1893."[13] Astfel că, după doi ani de studii la Universitatea din București, pleacă la München și se înscrie la cursurile lui Wilhelm Heinrich Ritter von Riehl („Kulturgeschichte des 18/19 Jahrhundert"), precum și la lucrările practice ale acestuia, de la Muzeul Național Bavarez[14]. Este dezamăgit de nivelul celorlalți profesori dar, în același timp, este încântat de atmosfera culturală din München (muzee, pinacoteci, gliptoteci, monumente, concerte filarmonice, „spectaculoase înscenări wagneniene"[15]). După un an, se mută la Berlin (istoria artei și arheologia erau mai bine reprezentate aici) și prinde ultimul curs al lui Ernest Curtius, autorul descoperirilor arheologice de la Olympia. Printre profesori, somități ca: Virchow, Mommsen, Paulsen. Tot aici ia parte și la primul congres de estetică, unde ține comunicarea „Înnăscutul simț estetic al țăranului român"[16]. Viitoarele preocupări ce-i vor umple întreaga viață se întrezăreau din vremea studenției.

Se reîntoarce la München, urmându-l pe profesorul Furtwängler (tatăl dirijorului) care fusese mutat la Universitatea Catolică de aici[17].

Deși consideră că doctoratul „constă în măsurarea, cântărirea ignoranței relative cu care se părăsește Universitatea : o formalitate necesară, dar nicidecum edificatoare"[18], îl susține sub îndrumarea profesorului B. Riehl, la 11 martie 1896, cu o teză despre Simon Vouet, pictorul lui Ludovic al XIII-lea.

În arhiva lui Al.Tzigara-Samurcaș, ce se găsește la Biblioteca Academiei Române, există următorul document original[19]:

„Sub auspicius gloriossissimus
Augustissimi ac potentissimi Domini Domini
OTTONIS
Bavariæ Regio
Comitis Palatini ad Rhenum Bavariæ Franconiæ et in Suevia Ducis Ce In Inclyta Universitate Ludovico-Maximilianæ
Rectore Magnifico
Illustrissimo et experientissimo viro
Francisco de Baur

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Philosophiæ Doctore doctrinæ silvarum administrandarum

Professore publico ordinario Ordinis Mer. Michælis cl. III

Atque Ordinis Coronæ Wurtembergicæ Equite Cet.

Experientissimus et Spectatissimus vir

JOANNES FRIEDRICH

Philosophiæ et Theologiæ Doctor Historiæ Professor Publicus Ordinarius

Academiæ Reg. Literarum Monacensis Socius Ord. Ordinis

Reg. Helleinici a SS. Salvatore Comendator Cet.

FACULTATIS PHILOSOPHICÆ SECT.I P.T.DECANUS ET PROMOTOR CONSTITUTUS

PRÆCLARO ET DOCTISSIMO VIRO AC DOMINO

ALEXANDRO TZIGARA

Bucarestino

Examinibus Rigorosis MAGNA CUM LAUDE Superatis

Dissertatione inaugurali scripta Typisque mandata

„Simon Vouet, Hofmahler Ludwigs XIII"

DOCTORIS PHILOSOPHLÆ GRADUM

Cum omnibus privilegiis atque immunitatibus eidem adnexis

Die XI Mensis Martii MDCCCXCVI

EX UNANIMI ORDINIS PHILOSOPHORUM SCT.I DECRETO CONTULIT

In huius Rei Testimonium hoc Publicum Diploma Sigillis Maioribus Regiæ

Literarum Universitatis et Facultatis Philosophorum adiectis Facultatis eiusdem

Decanus atque Rector magnificus ipsi Subscripserunt."

Cunoscând îndeajuns firea lui Al. Tzigara-Samurcaș, cred că modestia acestuia nu era întru totul sinceră, când scrie: „Prin ultimul cuvânt al savantelor contorsiuni ale clasicei limbi încheind așa de frumos tipărita coală pergamentată și sigilată, se face cunoscut că «s-a conferit cu mare laudă prea doctului bucureștean gradul de doctor în filosofie», ca și cum ar fi o mare ispravă această diplomă care, ca și aceea a bacalaureatului nu înseamnă decât trecerea unor vămi ale vieții. Pentru a avea posibilitatea de a activa în anume domenii, asemenea pașapoarte universitare sunt absolut necesare, fără însă ca ele să dea, cum ar pretinde măsura capacității sau a cunoștințelor celui căftănit cu atâta solemnitate..."[20].

După ce obține diploma de doctor își reia postul de la Muzeul de Antichități din București, dar neînțelegerile sale cu Tocilescu, ajunse la un punct critic (acesta îi ceruse subordonatului său să alcătuiască niște chitanțe fiscale fictive, ceea ce refuză[21]), îl obligă să demisioneze și să plece iar la Berlin. Aici este primit oficial ca asistent voluntar pe lângă Direcția Generală a Muzeelor Regale, sub conducerea lui W. von Bode „marele reformator al muzeelor berlineze"[22].

Se întoarce din nou în țară unde lucrează, între 1897 și 1900, ca profesor suplinitor de franceză (apoi și de germană) la Școala Normală de Institutori din București[23].

Cu începere de la 1 ianuarie 1899, „Domnul Alexandru Tzigara-Samurcaș Dr. în Filosofie de la Universitatea din München întrunind condițiile cerute de Art. 9 din Regulamentul pentru administrarea «Fundațiunei Universitare Carol I» se numește (...) în postul vacant de Bibliotecar al acestei instituțiuni culturale, prin Inaltul Decret Regal nr. 50/5 ianuarie 1899."[24]

La 11 ianuarie, în noua sa calitate, depune următorul jurământ[25]:

„Jur în numele lui Dumnezeu și declar pe onórea și conscința mea:

Credință Majestății Sale Regelui României Carol I și constituțiunei țărei mele

De a îndeplini cu sânțenia datoriile ce'mi impune funcțiunea mea;

De a aplica legile și de a mă conforma legilor întru tóte și pentru toți, fără pasiune, fără ură, fără favóre, fără considerațiune de persónă, fără nici un interes direct sau indirect.

Așa să-mi ajute Dumnedeu!"

Al.Tzigara-Samurcaș considera că activitatea de bibliotecar era cel puțin una dintre cele pentru care se credea predestinat[26].

În februarie 1899 este numit și suplinitor al

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

catedrei de istorie a artei și estetică la Școala de Arte Frumoase din București, ridicată la rangul de Academie[27], care, cu tot numele său pompos, era lipsită de local propriu și funcționa la etajul al II-lea al Universității.

Ca profesor, el renunță la citirea textului cursului său și ține expuneri libere, pentru a capta atenția „zburdalnicilor elevi"[28]. În schimb, utilizează planșele din colecția personală, suplinind absența proiecțiilor; de asemenea, organizează excursii practice la monumente din Capitală și din Curtea de Argeș. Printre elevi i-a avut pe: Șirato, Steriade, Ressu, „chiar și singularul Brâncuși"[29] pe care nu-l va aprecia (înțelege) niciodată.

Legat de această perioadă, Al. Tzigara-Samurcaș își va aminti: „Nu m-am dat în lături de la nici o ucenicie capabilă de a mă ajuta la realizarea gândului – ambiției – ce mă stăpânea: crearea unui Muzeu național"[30]. „Ar fi fost deci nesocotit ca, după o așa lungă pregătire într-o anumită direcție, să mă fi resemnat la situația în care m-a surprins sfârșitul de veac, dând uitării visurile tinereții stârnite de lada de chiparos cu vechituri a mamei și concretizate de la primul contact cu muzeul, căruia m-am închinat de la vârsta de 20 de ani. Părăsirea silită și revenirea la voluntariatul de la Berlin, dovedeau persistența neclintită a tinereștii zămisliri a unui muzeu național românesc"[31].

În anul 1900 are loc Expoziția Internațională de la Paris. Dar, din partea delegației românești, „în locul splendidelor costume țărănești s-au expus, într-o vitrină pretențioasă, costume ale femeilor din târguri, încărcate cu argint și cu aur și desene fanteziste"[32].

De aceea Al.Tzigara-Samurcaș, a cărui competență începe a fi recunoscută, inaugurează „o propagandă în favoarea unei mișcări artistice, pregătind încercarea unei noi tentative a înființării unui muzeu național viu, spre deosebire de cimitirul oropsit și cu vicleană patimă păzit de cunoscutul cioclu al așa-zisului muzeu existent"[33].

Starea necorespunzătoare a Muzeului de Antichități, pe de o parte și, pe de alta, dorința de a-l restructura, venită din partea tânărului și impetuosului specialist, au dus în mod inevitabil la

Conflictul dintre Al. Tzigara-Samurcaș și Grigore Tocilescu

Am ezitat să acord atâtea pagini unui scandal care umbrește personalitățile unor cărturari de seamă, precum Grigore Tocilescu și Al. Tzigara-Samurcaș. Dar, în același timp, am considerat că este un moment extrem de important în destinul muzeografiei românești: Al. Tzigara-Samurcaș se rupe astfel de fostul său mentor și, în aceeași măsură, de Muzeul de Antichități, îndreptându-și interesul acum mai mult spre un alt domeniu – etnografia și „arta națională". Pierzând orice șansă de a mai ajunge vreodată director al Muzeului de Antichități (acesta era, desigur, visul său nemărturisit, prin realizarea căruia spera să-l restructureze radical, conform concepțiilor sale muzeografice), va lupta din răsputeri pentru înființarea propriului său muzeu. În ultimă instanță, neînțelegerile și ruperea relațiilor dintre cei doi au stat la baza creării Muzeului de Artă Națională.

M-am ocupat și de un alt conflict, cel cu G. D. Mirea, directorul Școlii de Arte Frumoase pentru că, obținând câștig de cauză, Al. Tzigara-Samurcaș va reuși să întărească poziția nou înființatului Muzeu, la care visase atâta. Celelalte conflicte (cu N. Iorga, G. Oprescu, printre atâtea multe altele!), neavând nici cauze și nici rezultate notabile pentru ideea desăvârșirii Muzeului (poate doar, cel către sfârșit, cu arhitectul N. Ghika-Budești) și fiind izvorîte mai ales din orgolii și manifestări ale unor personalități contradictorii, nu au fost menționate decât în treacăt.

Așa cum am văzut, Al. Tzigara-Samurcaș, „custode preparator" fiind, primește de la directorul său un concediu de 3 ani pentru a-și desăvârși studiile în Germania. De aici se întoarce în 1896 cu idei novatoare pe care intenționa să le pună în aplicare, reformând muzeografia românească. Dar, în loc să le împărtășească, în primul rând, lui Tocilescu, șeful său ierarhic,

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

trece peste acesta, cerând succesiv audiențe Regelui și președintelui Consiliului de miniștri (D. A. Sturdza) pentru a le expune proiectele sale. Astfel, la 16 mai 1896, Colonelul Coandă (pentru șeful Casei Militare Regale) îi comunică: „Luând ordinele M.S. Regelui am onoare a vă însciința că Majestatea Sa va binevoi a vă primi în audiență Duminică 19 ale curentei la orele 2 p.m."[34].

Era firesc ca primul drum să-l facă pentru a-și exprima gratitudinea față de cel care, cu generozitate, îi acordase bursa de studii. Dar, după întrevederea cu augustul său protector, Al. Tzigara-Samurcaș se adresează și lui Sturdza:

„Cu ocaziunea audienței ce mi s'a acordat de către M. S. Regele, am avut onoarea a supune Majestății Sale unele planuri de reforme privitoare la starea Muzeelor, la conservarea monumentelor precum și la studiul artei în genere.

Aceste planuri găsind înalta aprobare a Majestății Sale și autorizat fiind în deosebi de către Majestatea Sa a le supune și Excelenței Voastre, am onoarea a vă ruga, Domnule Prim Ministru, să bine-voiți a-mi acorda o audiență într'acest scop" și semnează: „Dr. Phil. Al. Tzigara, Str. Icoanei 25"[35].

Audiența însă nu i-a fost admisă, „spre a nu indispune pe neofitul liberal"[36], știut fiind că Tocilescu tocmai trecuse la partidul lui D. A. Sturdza, părăsindu-i pe conservatori.

Aceste audiențe le-a solicitat, repet, fără a-l înștiința în vreun fel pe Grigore Tocilescu. Mai mult, de la întoarcerea sa din străinătate, custodele preparator nici nu a mai trecut pe la Muzeul la care, oficial, era încă angajat, atitudine ce-l face pe director să-i scrie, nu fără ironie, la 1 iunie 1896:

„Domnule,

Am onoarea a vă aminti că oarele de cancelarie ale acestui serviciu sunt ca și ale Onor. Minister de Instrucțiune Publică în toate zilele de lucru de la 9-12 și 3-5 p.m.

Îmi place a crede că vă veți conforma invitațiunei de a veni regulat la serviciu."[37]

Simțindu-se ofensat, dar mai ales având revelația că pentru cariera sa și pentru soarta muzeografiei în general, o ruptură cu vechiul Muzeu de Antichități se impunea, Al. Tzigara-Samurcaș demisionează, cerere acceptată de direcție (prin raportul nr. 55/5 iunie 1896, prin care e înlocuit cu I. Fakler)[38], după care pleacă din nou în străinătate, de această dată (la sfaturile Regelui) interesându-se de organizarea bibliotecilor[39]. Reîntors în țară, el este hotărât să aplice reformele în muzeografie și să creeze un nou muzeu, bazat pe principiile științifice proaspăt acumulate. În realizarea acestui scop, el a înțeles că primul pas ce trebuia întreprins era înlăturarea lui Grigore Tocilescu de la conducerea singurului muzeu național existent. În acest sens, în ianuarie 1901, trimite un amplu memoriu Ministrului de la acea dată, C. Arion, prezentându-i neregulile din gestiunea Muzeului datorate „incorectitudinii" lui Tocilescu, demers ce rămâne însă fără rezultat. Ce-i reproșa în fond?

1. Tocilescu ar fi falsificat unele chitanțe de la achiziții de obiecte, adăugând un zero, diferența, evident, însușindu-și-o;

2. Pe statul de plată al șantierului de la Adamclisi, unde directorul-arheolog efectua săpături, era trecut ca paznic un anume Ali Tufan care, în realitate, își părăsise serviciul de 3 ani;

3. Nereguli cu niște cărți comandate în Germania (la München) și refuzul de a plăti pe unii librari, după patru ani, cu toate protestele consulului respectiv;

4. Încasarea sumei de 2.000 lei, ce reprezentau subvențiile pentru biblioteca seminarului arheologic, bibliotecă ce, în fapt, nu exista[40].

Pentru a-și susține acuzațiile, Al. Tzigara-Samurcaș și-i apropie pe: Pamfil Polonic, excelentul desenator al Muzeului de Antichități, D. Popescu, fost copist și Șt. Nicolaescu, student, custode și apoi copist la același Muzeu.

Firește, la toate acestea, Gr. Tocilescu răspunde prin justificări menite a demola fiecare acuzație în parte. Dar, conflictul părăsește cadrul strict profesional, răbufnind în presă cu o violență asemănătoare cu unele „pamflete" din zilele noastre, prin deplasarea problemelor de

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

fond spre abjecte atacuri la persoană.

La 27 ianuarie 1902, sub semnătura lui Caion, același Caion (Const. Al. Ionescu) devenit celebru prin acuzațiile de plagiat împotriva lui Caragiale (urmate de nu mai puțin celebrul proces de calomnie pe care scriitorul i-l intentează), apare în revista *Forța Morală*[41]: „Cursul acesta de estetică (al lui Al. Tzigara-Samurcaș) se mărginește, în fiecare an la repetarea interpretării Madonelor lui Raphael și această papagalicească repetiție cu frumoase proiecțiuni fotografice și care arată că avem a face cu un maiestru fotograf, iar nu cu un estetician, se face într-o sală mică a fundației Carol și la care participă numai aleșii d-lui sus pomenit." În opoziție, „(Grigore Tocilescu) ca director al Muzeului Național, el înzestră București cu un museu minunat organizat și în care ordinea cea mai deplină domnește spre marea supărare a unor pygmei cu barba de gnomi uricioși."[42] *Parti pris*-ul autorului rândurilor de mai sus este evident...

În duelul din presă al celor doi protagoniști, ziua de 22 februarie 1902 pare a fi deosebit de fructuoasă. În primul rând, Al. Tzigara-Samurcaș ține să răspundă atacurilor, găsind găzduire în *Epoca*, unde publică un articol intitulat „O lămurire" și unde scrie, printre altele: „(...) n-aș releva deci nici ultimele insulte din «Forța Morală», dacă n-aș ști că la spatele discalificatului și iresponsabilului Caion nu s-ar ascunde profesorul Tocilescu, care neavând curajul de a debita în scris infamiile ce colportează pe seamă-mi, se servă de inconștiența unor indivizi ca Caion..."[43]

În aceeași zi, ziarul *Adevărul* publică un interviu luat lui Tocilescu:

„– Care credeți că e pricina care l-a determinat (pe Al. Tz-S) să vă atace?

– I-a intrat în cap să se facă profesor de arheologie la facultate. Și pentru că toată lumea vorbește și recunoaște că e o nulitate (sic!), își închipuie că eu i-aș fi scornit această reputație." Și, mai departe, același Tocilescu: „Nu-i de demnitatea mea să stau de vorbă cu un domn ca Tzigara, care n-are absolut nici o valoare (sic!) și nu s-a ridicat decât prin intrigi. Acest domn a fost elevul meu, am avut slăbiciunea să-l protejez; i-am înlesnit plecarea în străinătate; i-am cumpărat palton când n-a avut (sic!); iar astăzi ca recunoștință debitează infamii ordinară pe socoteala mea."[44]

La intenția manifestată de Gr. Tocilescu de a-l da în judecată pe Al. Tzigara-Samurcaș pentru calomnie, *L'Echo de Roumanie* din aceeași zi, 22 februarie, relatează: „A la suite de l'entrefilet paru ce matin dans l'Epoca, sous la signature de M. Tzigara, employé à la bibliothèque Carol, M. Tocilescu, l'éminent professeur universitaire, se trouvant grossièrement offensé, a remis la chose entre les mains du Procureur royal."[45]

În fine, pentru a mă limita doar la câteva exemple din articolele ce au umplut ziarele și revistele acelei epoci, făcând deliciul unei anumite categorii de cititori, *Conservatorul* din 1 martie al aceluiași an 1902 descrie pe cei doi astfel[46]: Gr. Tocilescu: „un model de savant și patriot"; Al. Tzigara-Samurcaș: „o mediocritate care fără măcar să fie «aurea», a ajuns în fine bibliotecar la Fundația Universitară Carol I."

Un lucru este de neînțeles: dacă Al. Tzigara-Samurcaș, din vremea când era salariat al Muzeului de Antichități, și-a putut da seama de lipsa calităților de conducător al unei instituții de cultură în ce îl privește pe Tocilescu, și, dacă i-a descoperit grave nereguli în gestiune, de ce le-a tăinuit? Ba, mai mult, în timpul studiilor din Germania, îi trimetea acestuia scrisori înflăcărate, din care se desprinde un respect nemărginit pentru profesorul său:

„Rămân al dv. recunoscător și devotat elev (...) față de scumpul și respectabilul său D. profesor, cași înainte." (München, 8 iunie 1893)[47] Sau: „Pe lângă mulțumirea sufletească veți avea și recunoștința generațiilor viitoare, ce vor vedea în d-voastră pe adevăratul reformator (sic!) al acestei instituții de cultură atât de necesară în Stat." (Berlin, 10 ianuarie 1894[48]) Și, în sfârșit: „(...) a mea recunoștință pentru toate binefacerile părintești ce vă datoresc, rămân al dv. recunoscut și devotat elev" declarație pe care Al. Tzigara-Samurcaș o face viitorului său inamic în scrisoarea trimisă de la Berlin, la 24 mai 1894[49].

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Pe de altă parte, pare ciudat și tonul din scrisorile lui Grigore Tocilescu către subalternul său, pe care ar fi trebuit să-l cunoască bine încă din timpul colaborării lor; dacă, puțini ani mai târziu, îl considera „o nulitate", un om „care n-are absolut nici o valoare", în scrisori, tonul său vădește, dimpotrivă, cel puțin satisfacția față de succesele științifice ale elevului său, dublată de o certă afecțiune: „Bravo pentru găsirea manuscript." (București, 24 iunie 1895); „(...) o strângere de mână amicală" (10 septembrie 1895) și „(...) amabila d-tale scrisoare și la rândul meu simț o deosebită plăcere a-ți ura toate fericirile și succesele. Studiile ce ai început cu atâta entusiasm să-și găsească a lor legitimă și firească încheiere." (București, 18 ianuarie 1896)[50].

Față de amploarea pe care a luat-o conflictul dintre cei doi și violența din presă ce duceau la o negativă înrâurire asupra opiniei publice dar, mai ales, asupra tineretului universitar, Spiru Haret, ministru din 1901[51], însărcinează pe Petru Rășcanu, profesor din Iași și inspector general al învățământului secundar[52] să întreprindă o anchetă. Acesta, însoțit de un contabil, va cerceta situația din Muzeul de Antichități în urma gravelor acuzații aduse de Al. Tzigara-Samurcaș contra fostului său director. Dotat cu mult tact, Rășcanu va chema în audiență pe fiecare în parte pentru a-și expune punctul de vedere (ca și pe ceilalți salariați ai Muzeului) fără a dezvălui unuia ce a afirmat celălalt. Rezultatul anchetei este materializat printr-un raport adresat către Ministru la 6 aprilie 1902, purtând mențiunea „Personal și confidențial". Discreția cu care a fost făcută ancheta reiese și din faptul că Spiru Haret a ținut secret dosarul și nu i l-a arătat lui Al. Tzigara-Samurcaș, deși acesta i l-a cerut în mai multe rânduri. Nu a fost prezentat nici tribunalului (în procesul de calomnie Tocilescu versus Tzigara) deși o copie a fost cerută oficial în a doua ședință de către C. Arion, în numele apărării, cu aprobarea judecătorilor[53].

Poate nu este inutil de a remarca eficiența funcționarilor publici din acea vreme... Raportul, reprezentând un dosar cu 167 file manuscrise, este remis Ministrului la numai o lună de când a primit însărcinarea, timp în care o singură persoană (ajutată doar de un contabil) a audiat părțile, a cercetat documentele ce constituiau incriminarea, a cules opiniile martorilor și a redactat concluziile. Îmi vine greu să nu-mi pun întrebarea cât ar fi durat azi o acțiune similară și, mai ales, ar fi fost ea finalizată? E drept, nici Rășcanu nu ajunge la o concluzie tranșantă fiindcă „Este vorba de un personaj însemnat (Tocilescu, n.m.) în școala și în știința românească; este vorba despre un profesor universitar; afară de aceasta, ancheta e foarte grea și cu mare răspundere. Eu nu am curagiul de a face."[54] Totuși, deși impresionat de charisma profesorului, raportorul recomandă: „Denunțările d-lui Tzigara-Samurcaș trebuiesc luate în considerațiune. Cred că investigațiunile anchetei trebuie să se întindă asupra întregei gestiuni a d-lui Tocilescu, la toate sumele pe care d-sa le-a mânuit în curgere de mai bine de douăzeci de ani."[55]

Și deși, din studierea dosarului, reiese că, în final, Rășcanu era tentat să încline balanța către Tocilescu, bazându-se mai mult pe intuiția că un personaj de o valoare științifică unanim recunoscută nu s-ar preta la incorectitudinile relevate de către Al. Tzigara-Samurcaș dar pe care, de asemenea, nu putea să nu le ia în considerație, funcționarul Ministerului preferă să nu tragă nici o concluzie precisă. Este de părere, însă, că „polemica scandaloasă dintre acești domni avea să aibă influență nenorocită asupra tinerimei noastre universitare."[56]

Nici ministrul Haret, poate și din cauza impactului politic pe care l-a provocat conflictul, nu ia vreo măsură, dar îndoielile față de Tocilescu îl fac să noteze pe marginea faimosului dosar: „Modul neregulat cum se ține comptabilitatea museului de anticități nu poate se mai continue."[57]

„Afacerea", însă, continuă... Grigore Tocilescu îl dă în judecată pe Al. Tzigara-Samurcaș pentru „delictul de denunțare calomnioasă înscris", constituindu-se parte civilă pentru suma de 100.000 lei, prin cererea înregistrată la Tribunalul Ilfov sub nr.16235 din 21 martie 1902[58].

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Nu voi zăbovi asupra procesului care nu a făcut altceva decât să declanșeze noi și noi patimi. El se încheie în mod fericit la 18 iunie 1902 prin retragerea plângerii lui Tocilescu, în schimbul promisiunii lui Al. Tzigara-Samurcaș de a înceta orice atac în contra acestuia. Satisfacția unui astfel de deznodământ este exprimată și de Rege față de Al. Tzigara-Samurcaș, cu ocazia primirii acestuia la un dejun la Castelul Peleș, la 20 iunie 1902[59].

Din acest moment, Al. Tzigara-Samurcaș își va îndrepta întreaga sa energie spre realizarea viitorului Muzeu pe care-l va crea în 1906, acum când toate punțile dintre el și Muzeul de Antichități fuseseră iremediabil distruse, despărțire pe care nu o va regreta în nici un chip. Este un mod elegant de a spune că „tot răul, spre bine" când, după 45 de ani, va afirma: „(...) fostului meu director Tocilescu, care m-a silit să mă retrag, în 1896, din postul de la Muzeu, îi sunt azi recunoscător, rămânând în acel serviciu aș fi contractat, poate metodele de acolo și neputând activa conform celor învățate în streinătate mi-aș fi compromis orice valorificare ulterioară."[60]

*

Ajuns director al Muzeului pe care și l-a visat, Al. Tzigara-Samurcaș începe lupta cu autoritățile (prelungită, de fapt, până la pensionarea sa) care nu-i acordau fondurile atât de necesare instituției pe care o conducea. Astfel, în 1910 subvenția pentru Muzeu este redusă cu 6000 lei. Explicația o dă însuși Al. Tzigara-Samurcaș: „Cauzele acestui reviriment (?) erau următoarele: 1. Indispoziția cauzată de articolul din Viața rom. 2. Pofta unor tineri dascăli liberali de a fi directori ai Muzeului ce era acum pus pe roate și 3. Răzbunarea lui Gârboviceanu pentru afrontul primit cu prilejul vizitei sale la Muzeu."[61]

Situația dramatică în care se găsea Muzeul fusese expusă în menționatul articol din *Viața românească* din ianuarie 1908 („Suntem vrednici de un Muzeu național?"). Autorul arăta diferențele materiale dintre Muzeul său și cel similar din Sofia, dar îl compara și cu alte muzee, deja existente în București. Conform datelor dezvăluite, salariul directorului era de 2400 lei la Muzeul de la Șosea, 5580 lei la cel din Sofia, 5160 la Muzeul de Antichități și 4800 la Muzeul de Zoologie. În privința fondurilor pentru achiziții și întreținere a colecțiilor, Muzeul de Etnografie și Artă Națională din București beneficia de 2000 lei, în vreme ce la Sofia se alocau 20.000 lei, 9000 lei la Muzeul de Antichități și 57.000 lei la cel de Zoologie[62].

La 21 februarie 1910, Al. Tzigara-Samurcaș adresează ministrului Spiru Haret următoarea scrisoare: „Persoane interesate a defăima Muzeul și a-i stânjeni dezvoltarea, zvonesc că viitorul buget al instituției va fi redus. Dacă aceste zvonuri au oarecare temei, am onoare a vă ruga să binevoiți a-mi acorda favoarea unei audiențe pentru a vă expune programul de activitate al Muzeului, precum și planurile pentru viitoarea lui dezvoltare, care sper că vă vor convinge de nevoia de a se menține cel puțin, dacă nu se poate spori, subvenția din trecut."[63]

Neprimind nici un răspuns de la Ministru, Al. Tzigara-Samurcaș se adresează cu un apel Camerei, pe care-l intitulează „Apel către onor. reprezentanți ai națiunei"[64], în care arată necesitatea sporirii bugetului pentru Muzeu și, în nici un caz, reducerea lui. Cum era de așteptat, această manifestare neobișniută venită din partea unui director de Muzeu a stârnit reacții contradictorii. În timp ce deputatul Stavri Brătianu întreba pe Spiru Haret dacă prin astfel de procedee „nu s-ar stabili un fel de anarhie între funcționari și miniștri"[65], Al. Marghiloman protestează că celui mai bun și bine condus Muzeu „s-au tăiat alocația", dându-se totuși bani pentru societățile culturale mărunte, coruri etc. Și aceasta, când valori ale culturii românești „se duc dincolo de Dunăre și dincolo de Tisa."[66] Marghiloman era de părere că Ministrul este dator să conlucreze cu unii directori (specialiști), ce nu sunt simpli funcționari, că „are obligația chiar de a nu lua nici o măsură fără a-i fi consultat."[67]

Cu toate acestea, Ministrul ia măsuri drastice

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

împotriva rebelului director. Pe marginea unui exemplar tipărit al apelului care a stârnit furtuna în Parlament, scrie, cu o mână nervoasă[68]:

„Circulara aceasta trămisă de un director care este funcționar pus sub ordinele Ministrului, care trebue se esecute acele ordine fără observații, care nu are căderea de a discuta, și cu atât mai puțin adresându-se deputaților peste capul Ministrului, constitue un act de cea mai gravă nedisciplină. Nu permitem d-lui Tzigara a crede că pricepe D-sa mai bine de cât noi interesele Ministerului, cari anume cheltuieli trebue sau nu trebue făcute, și în ce mesură, nici că ne-am desinteresa de soarta Museului de artă națională pe care noi, iar nu D-sa, l'am înființat, fără să avem trebuință nici de îndemnul, nici de sfaturile D-sale. Pentru aceasta i se va pune în vedere că pe viitor i se interzic cu totul manifestații de acest fel. (ss) Haret."

Apoi, îi trimite „Domnului Director al muzăului de artă națională și etnografie – loco" o înștiințare, la 20 martie 1910, prin care-l anunța că a dat un avertisment lui... Al. Tzigara-Samurcaș, directorul Muzeului[69].

„Domnule Director, Avem onoare a vă aduce la cunoștință că subsemnatul a avertizat pe D-nul Al. Tzigara-Samurcaș, Director al acelui muzău, de oare ce D-sa a făcut un act de cea mai gravă nedisciplină, căci a adresat D-lor Deputați un apel cu privire la bugetul acelui muzău, peste capul subsemnatului, făcând observații asupra dispozițiunilor Ministerului și discutând acele dispoziținni. Ministru (ss) Haret."

Înștiințarea era însoțită de avertismentul propriu zis, adresat direct lui Al. Țigara-Samurcaș; el reia, într-o mare măsură, textul adnotării lui Spiru Haret, pe care am prezentat-o mai sus[70]:

„Circulara către D-nii Deputați cu privire la bugetul muzăului de artă națională trimis de dv. care în calitate de director al numitului muzău sunteți funcționar pus sub ordinele subsemnatului, care trebuie să executați acele ordine fără observații, care nu aveți cădere de a le discuta și cu atât mai puțin adresându-vă D-lor deputați peste capul subsemnatului, constitue un act de cea mai gravă indisciplină. Nu vă permitem să credeți că Dv. pricepeți mai bine decât noi interesele Ministerului, cari anume cheltueli trebue sau nu trebue făcute, și în ce măsuri, că ne-am desinteresa de soarta muzăului de artă națională pe care noi, iar nu Dv., l-am înființat, fără să avem trebuință nici de îndemnul, nici de sfaturile Dv.

Pentru aceasta subsemnatul vă avertizează și vă pune în vedere că pe viitor vi se interzice cu totul manifestații de acest fel. Ministru (ss) Haret."

Termenii sunt deosebit de duri, dar trebuie remarcat că, spre cinstea Ministrului, la numai câteva zile de la fulminantul avertisment, acesta răspundea la problemele de serviciu ridicate de Al. Tzigara-Samurcaș, cu același ton normal și politicos. El considera, deci, incidentul încheiat; și-a făcut datoria de conducător, manifestându-și nemulțumirea o singură dată și, fără resentimente, relațiile dintre cei doi redevin firești, adică cele dintre un ministru al culturii și un director de instituție culturală.

Din păcate, eforturile lui Al. Tzigara-Samurcaș s-au dovedit pe moment a fi inutile, fiindcă bugetul a fost totuși redus, iar „(...) directorul a considerat avertismentul echivalent cu rănile de pe câmpul de onoare al unei lupte în favoarea instituției, de progresul căreia se credea responsabil."[71]

Nu se poate spune că apelul a rămas complet fără urmări; poate și datorită lui s-a creat acea atmosferă favorabilă începerii construcției noii clădiri a Muzeului, a cărei piatră fundamentală a fost pusă la 17/30 iunie 1912.

Greutățile întâmpinate de acum încolo, pentru desăvârșirea noului palat, le-am expus pe larg într-un capitol anterior. Arătam că lucrările au stagnat în 1913 din cauza războaielor balcanice, când sumele ce ar fi trebuit să fie alocate Muzeului au luat alte căi. Însuși directorul Samurcaș, cu toate că era scutit de serviciul militar, se va înscrie voluntar. El trimite ministrului de Război următoarea cerere[72]:

„Domnule Ministru, Subsemnatul din contingentul 1895 deși dispensat de serviciul militar, în

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

împrejurările de față însă țin a-mi face datoria către Patrie, punându-mă la dispoziția D.V."

La 28 iunie 1913, primește de la colonelul Lupescu, în numele Ministrului[73]: „Domnule, Ca rezultat al petiției Dv, am onoare a vă face cunoscut că vi s'a aprobat înrolarea voluntară în armată, în trupa Ministerului de Războiu.

În consecință, vă veți pune la dispoziția Serviciului supravegherei știrilor."

La sugestia soldatului voluntar de a fi mai folositor pe front (dacă tot nu putea fi combatant), ministrul de Război, generalul de divizie Hajdeu cere aprobarea din partea Regelui Carol[74]:

„Raport către Majestatea Sa Regele.

Sire, Domnul Tzigara-Samurcaș, profesor, Bibliotecar al Fundației Carol I, Director al Muzeului național s'a înrolat ca soldat voluntar, deși după vârstă, nu făcea parte din clasele mobilizate, în ziua chiar când s'a decretat mobilizarea.

Repartizat la Biroul Presei, el în dorința de a fi cât mai folositor în războiul actual, și-a exprimat în mai multe rânduri dorința vie de a fi trimis pe câmpul de luptă, pe lângă Marele Cartier General, ca astfel, fiind martor la scenele de pe câmpul de luptă, să poată să le eternizeze și să contribuie prin cunoștințele sale la formarea unei arhive neprețuite a vitejiei românești.

În vederea scopului urmărit și a avântului patriotic de care este inspirat acest fiu al Patriei, cunoscând și aptitudinile sale în această direcție, sunt de părere, dacă și MAJESTATEA VOASTRĂ aprobă, să-i se îndeplinească cererea."

Primind aprobarea regală, Al. Tzigara-Samurcaș este încunoștințat la 9 iulie 1913[75], că este atașat pe lângă „Marele Quartier General", ca să poată urmări operațiile și să poată culege „materialul necesar din punct de vedere istoric." Principele moștenitor Ferdinand semnează la Turnu Măgurele (14/27 iulie 1913) un act prin care-l autorizează pe Al. Tzigara-Samurcaș să execute fotografii pe teatrul operațiunilor militare[76].

Este posibil ca această atitudine patriotică și chiar (de ce nu?) eroică a lui Al. Tzigara-Samurcaș să fi cântărit mai mult la numirea sa, prin înaltul Decret Regal nr.1946, „pe 1 Aprilie 1914 în postul de director al Fundației «Carol I»". Decretul este „dat în Silistra, la 30 Aprilie 1914."[77] Chiar și locul de unde emană actul regal pare a fi fost special ales: orașul Silistra fusese alipit României, odată cu cele două județe sud-dobrogene, dobândite în urma războaielor balcanice. Totuși, în același an 1914, Al. Tzigara-Samurcaș candidează fără succes la Academia Română[78].

Intrarea României în primul război mondial, împotriva Puterilor Centrale, aduce o cotitură importantă și în viața lui Al. Tzigara-Samurcaș; în Bucureștiul ocupat de trupele germane, el este numit prefect al Poliției. Acesta a fost un motiv de denigrare a sa, reproșându-i-se colaborarea cu inamicul. I s-au adus acuzații extrem de grave, la care m-am mai referit.

După război, Al. Tzigara-Samurcaș publică broșura *Mărturisiri si-li-te* (București, Tipografia „Convorbiri literale", 1920) care constituie un răspuns la atacurile violente formulate de către fostul rector al Universității, I. Athanasiu[79]. Pe parcursul a 164 de pagini, el justifică acceptarea demnității de prefect al poliției Capitale. Astfel, încă de la 15/28 noiembrie 1916, el primise următoarea scrisoare de la Rege:

„Din Inalt Ordin sunteți rugat să binevoiți a lua însărcinarea de a reprezenta Casa Regală și Domeniul Coroanei și a apăra interesele respective, față de autoritățile civile și militare în tot timpul absenței Noastre în Capitală (...)"[80] Deci, el s-a aflat tot timpul în București în serviciul comandat, reprezentând interesele Casei Regale. Numirea ca prefect al Poliției a fost făcută – tot de către autoritățile românești – în urma demisiei generalului Mustață „stânjenit mai ales prin necunoașterea limbii germane."[81]

La 30 noiembrie 1916, Al. Tzigara-Samurcaș primește din partea Ministerului de Interne[82]:

„Domnule, am onoarea a vă face cunoscut că, prin deciziunea noastră No. 68778, ați fost însărcinat să îndepliniți funcțiunea de prefect al poliției Capitalei în tot timpul lipsei de la post a titularului. (...) p. Ministru (ss) L. C. Kostaki, Director (ss) G. Chiriachidi."

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Cum a înțeles Al. Tzigara-Samurcaș să-și facă datoria ce-i incumba din noua sa ipostază, reiese din subtitlul unui capitol al broșurii: „Rolul prefectului de Poliție. Ocrotirea intereselor românești. Paratrăznet contra ocupanților. Greutăți întâmpinate. Protejarea personalului. Menținerea prestigiului poliției românești."[83] Și, evident, dă numeroase exemple de corectă îndeplinire a grelei și ingratei sale misiuni, din care reiese că nu și-a făcut decât datoria față de Țară și Coroană.

Dar, poate cel mai grav cap de acuzare l-a reprezentat însoțirea împăratului Wilhelm al II-lea la Curtea de Argeș. Voi reda un fragment din relatarea fostului prefect al poliției:

„În ziua de 18 Sept. 1917 Mareșalul Mackensen îmi comunică «sub cea mai severă discrețiune» că peste 2 zile Kaiserul urma să vie la Curtea de Argeș. El nu voia să vadă pe nici un om politic din țară. În calitate de reprezentant al Casei Regale, însă, eram chemat să însoțesc pe Kaiser la mormintele regești (...). Cu acest prilej Mareșalul mă roagă să reinstalez în Biserica episcopală evanghelia Reginei Elisaveta, pe care, pentru o mai mare siguranță, o ridicasem în Octombrie 1916.

Joi 20 Sept., după amiază, am sosit cu trenul Mareșalului la Argeș (...). Firul gândurilor, pline de grije în privința rezultatului întrevederii, fu întrerupt de automobilul aducând pe Kaiser, însoțit de Mareșal (...).

Întinzându-mi mâna Kaiserul exprimă regretul de a nu fi vizitat pe Vărul său pe când era în viață și de a se afla acum în fața unor morminte numai. La întrebarea «cum de a fost posibil războiul nostru?» i s-a răspuns că întreaga suflare românească dorindu-l, nu s-a putut altfel.

– «Regele Carol însă niciodată nu ar fi consimțit.»

– «Moartea i-a cruțat orice hotărîre.» (...)

(...) La prânzul dat în sala cea mare a gării, Kaiserul invitând pe Mareșalul Casei sale să-mi cedeze locul ce acesta ocupase în fața sa, se îmbiă la vorbă, care nu conteni în timpul mesii. Arta populară, ce o cunoștea din expozițiile ce organizasem la Berlin, vioiciunea și frumusețea țăranilor, pe care îi admirase în trecerea sa de la Severin până aici (...) alcătuiră obiectul întreținerii (...). Retrăgându-se, Kaiserul îmi reînnoi mulțumirile sale pentru ce-i spusesem asupra explorărilor arheologice ale profesorului Schuckhardt, pe care urma să le viziteze a doua zi.

Pe când mă îndreptam spre vagonul meu, fui rechemat de Kaiser, care, coborându-se din vagon, mi-a predat în amintirea acelei zile o cutie, în care era un ac de cravată."[84]

În memoriile sale[85], Al. Marghiloman notează că Al. Tzigara-Samurcaș i-a mărturisit că împăratul Wihelm „e persoana cea mai amabilă din câte am întâlnit".

În legătură cu acuzațiile de părăsire a intereselor Dinastiei, în aceeași lucrare a lui Marghiloman ni se dezvăluie faptul că la această întâlnire Al. Tzigara-Samurcaș a explicat că intrarea Regelui Ferdinand în război, împotriva rudei sale germane se datorește „naturii sale influențabile" și „anturajului său"[86]. O atitudine ambiguă rezultă și din participarea la o întrunire antidinastică în casa lui C. Stere (împreună cu Beldiman, Pătrășcanu și Simionescu-Râmniceanu) chiar dacă refuză să semneze moțiunea, la 12 februarie 1918[87].

Apropierea de gruparea filo-germană poate fi explicată și prin promisiunea acesteia de a-i oferi postul de ministru al Instrucțiuni publice, în decembrie 1917[88].

Oricum, Al. Tzigara-Samurcaș suportă greu povara de prefect al Poliției Capitalei și, încă din 17 august 1917, vrea să se retragă („el preferă să plece curat")[89], o nouă demisie înaintând la 31 august[90]. După încă o tentativă de retragere (14 iunie 1918)[91], ziarul *Berliner Tagblatt* din 17 ianuarie 1918 îi anunța, în sfârșit, demisia[92].

Se pare că toate acuzațiile contra lui Al. Tzigara-Samurcaș (ca și cele ulterioare, de altfel) nu au fost luate în considerație de către autoritățile românești, revenite în Capitală după victorie, de vreme ce a fost oficial autorizat să-și înceapă prelegerile universitare, fără să fi întrerupt la Muzeu ori la Fundația „Carol" firul activității sale din trecut[93].

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Care a fost reala atitudine a lui Al. Tzigara-Samurcaș față de Germania este greu de precizat. Într-o altă broșură, din 1941 de data aceasta, el explică titlul *(De ce sunt prieten al Germaniei?)*[94], nemai ferindu-se de sentimantele sale filo-germane, manifestate încă din copilărie când, datorită cunoașterii perfecte a limbii, era poreclit „Neamțul", „cum îmi mai zic și astăzi camarazii supraviețuitori ai acelor vremuri fericite, de mult trecute."[95] Chiar și Carmen Sylva îl numea „cel din urmă dintre Goții din România."[96]

Profitând de ocazia de a-l ataca pe G. Oprescu, neîmpăcatul său dușman, Al. Tzigara-Samurcaș invocă (în *Convorbiri literare* din mai 1938) un discurs al lui Hitler din 1933, „în care cameleonii, de speța numitului, erau stigmatizați drept «Gaukler» (pehlivani)"[97].

Dar sentimentele sale reies cel mai clar din următoarele rânduri: „În pofida neplăcerilor îndurate în acest răstimp, înfruntând chiar furia și răzbunarea pretinșilor patrioți, am avut totuși fericirea ca, supraviețuind celor mai triste vremuri politice, să mă bucur în fine de victoria finală a colaborării româno-germane, pe care o viață întreagă am dorit-o cu adâncă râvnă și pentru realizarea căreia am luptat și suferit atâta."[98]

Deoarece pe această temă nu se pot face decât supoziții, trebuie considerat că Al. Tzigara-Samurcaș (indiferent de convingerile sale intime) și-a făcut datoria față de țară în calitatea sa de prefect de poliție în timpul ocupației germane. La fel au decis și autoritățile noastre când, în ciuda numeroaselor atacuri la adresa „Polizeimeister-ului lui Mackensen", îl deleagă pe Al. Tzigara-Samurcaș să se ocupe de recuperarea colecțiilor românești ce se aflau în teritoriile țărilor foste inamice.

Încă de la 19 martie 1917[99], ministrul de Interne îl anunța pe profesorul-prefect de poliție că Prof. Dr. Braune a fost însărcinat din partea Administrației militare din România să viziteze toate instituțiile culturale și să ia măsuri de asigurare a patrimoniului. Al. Tzigara-Samurcaș urma să înlesnească vizita lui Braune și să facă apoi un raport amănunțit (în limbile română și germană) asupra instituției pe care o conducea. Va menționa, de asemenea, dacă s-au făcut modificări în colecțiile Muzeului. Raportul trebuia trimis pe adresa: „Hauptman Braune A.O.K. Mackensen, Athenée Palace."

În *Mărturisiri si-li-te*, autorul relatează cum, în numeroase cazuri, a reușit să salveze obiectele de patrimoniu ce urmau să fie transportate în Germania. Sfârșitul războiului a însemnat și oprirea exodului cultural-artistic. Dr. Phil. Walter Berman strânsese patru lăzi cu obiecte destinate Muzeului din Leipzig, dar la 13 iunie 1919 se semnează un proces verbal, prin care Comandantul Trupelor din București le „donează" Muzeului de artă națională[100].

La 8 iunie 1920, Ministerul deleagă pe Al. Tzigara-Samurcaș să facă o listă cu obiectele de artă care lipsesc din diferite colecții din Regat și „teritoriile din nou alipite", în vederea „valorificării drepturilor noastre asupra tezaurelor de artă românească, ce se găsesc în Muzeele din Budapesta și Viena"[101].

Tot el primește, la 13 octombrie 1920[102], o delegație prin care trebuia să reprezinte Ministerul de Externe pentru executarea Tratatului de pace cu Austria și Ungaria, „cu misiunea de a apăra toate interesele noastre naționale referitoare la muzeele și în genere a tuturor obiectelor de artă ce ne-au fost luate în timpul războiului din țară și care actualmente se află depozitate la Buda-Pesta și la Wiena, spre a le relua și readuce la locurile respective".

Or, Al. Tzigara-Samurcaș nu primește aceste însărcinări pline de responsabilitate doar grație studiilor sale de specialitate și a cunoașterii perfecte a limbii germane; înseamnă că patriotismul său nu era pus la îndoială și exista convingerea că îndeplinirea misiunii primite nu s-a făcut cu favorizarea foștilor inamici.

Deși preocupat peste măsură de construirea noii clădiri a Muzeului (sau, mai bine zis, a stagnării ei), Al. Tzigara-Samurcaș își găsește timp pentru a face deplasări în scopul depistării și recuperării valorilor noastre artistice. La 28

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

septembrie 1921[103], el cere Ministerului Afacerilor Străine scrisori de acreditare pe lângă de Legațiile române din Ungaria, Austria și Germania în vederea rezolvării problemelor arătate mai sus. Cât de bine și-a făcut datoria, ne-o dovedește scrisoarea pe care a primit-o de la ministrul Cultelor și al Artelor, C. Banu și directorul general Virgil Cioflec, la 27 mai 1922, în care se spunea[104]:

„Domnule Director, Avem onoare a vă ruga să binevoiți a primi mulțumirile noastre pentru frumosul rezultat ce ați obținut, recuperând de la Muzeul din Berlin obiecte așa de însemnate pentru țara noastră și pentru știință. (...)"

La 6 iunie 1922[105], Ministerul Cultelor și al Artelor reînnoiește delegația lui Al. Tzigara-Samurcaș ca, direct sau prin Comisia de la Wiesbaden, să se intereseze de celelalte obiecte ce s-ar mai găsi în Germania în afară de cele pe care le-a recuperat de la Muzeul de Preistorie din Berlin. E delegat totodată și pentru readucerea obiectelor de artă din Austria și Ungaria. Constatăm cât de ușoară este scoaterea din țară a unor obiecte, față de revenirea lor: în 1926, la 26 iunie, noul ministru Vasile Goldiș, încă îi mai cerea lui Al. Tzigara-Samurcaș să reia tratativele în chestiunea revendicării obiectelor de artă din Austria. În același timp, este autorizat să propună și unele schimburi, cum ar fi obținerea celebrului tablou al lui Francken (cu portretul lui Mihai Viteazul) pentru care se oferea „Madona" lui Cranach, de la Muzeul de Antichități. Deși acest act se află în arhiva ce a aparținut lui Al. Tzigara-Samurcaș, el neagă că ar fi fost vorba despre pictura lui Cranach. În *Muzeografie românească*[106], el scrie: „(...) reușisem, în 1921, să închei un protocol prin care ni se recunoștea, conform art. 195 al tratatului din St. Germain, dreptul de revendicare pe bază de reciprocitate. Pe acest temei, după multe fatale ezitări din partea noastră, am încheiat apoi protocolul semnat de ambele părți la 5 aprilie 1929, prin care ni se ceda tabloul original de Frans Francken, cu splendidul portret al lui Mihai Viteazul. În schimb noi dăm tăbliile cu sfinți ale lui Bartolomeu Zeitblom, nu însă și pe Cranach, după cum au insinuat răuvoitorii. Acordul era perfect și la Legația română din Viena urma să se facă schimbul, dacă și de astă dată n-ar fi intervenit același spirit rău al pretinsului atotștiutor, care s-a făcut de râs pretinzând că nu era nevoie de originalul portret al lui Mihai, deoarece exista undeva o copie a unui pictor român!". Nu există nici o îndoială că personajul „atotștiutor" la care face aluzie, nu e altul decât George Oprescu...

Dreptul de revendicare, conform tratatelor de pace, s-a exercitat doar în privința obiectelor preistorice din Berlin, de unde s-a recuperat tezaurul scit[107].

Datorită experienței dobândite în acest domeniu, Al. Tzigara-Samurcaș se preocupă și de soarta altor tezaure. El scrie Ministrului, la 15 octombrie 1926, cu mențiunea „Confidențial", următoarele[108]: „În chestiunea obiectelor noastre de artă de la Moscova, asupra cărora am avut onoare a vă supune un referat, am primit cu data de 11 c., de la același informator din Viena, știrea că «atât tablourile lui Grigorescu cât și tezaurul de la Pietroasa s-ar putea obține ieftin dacă România ar renunța la orice alte pretenții în privința acestor obiecte.»

Interesant de reținut este că de astă dată se menționează anume și tezaurul de la Pietroasa, de a cărui recuperare trebuie să ne preocupăm.

Rămâne să decideți dacă se impune să mandăm la București pe informatorul din Viena, sau să mă duc la fața locului spre a lua de urgență măsurile cuvenite."

Recomandarea de confidențialitate, stilul epistolei și menționarea existenței unui „informator" anonim al său la Viena, ar putea fi tot atâtea elemente ce ar conduce la concluzia că Al. Tzigara-Samurcaș îndeplinea și alte însărcinări, de data aceasta cu caracter secret.

*

În 1926, Al. Tzigara-Samurcaș primește o confirmare a recunoașterii meritelor sale științifice, când primește din partea Ministerului următoarea înștiințare[109]:

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

„Domnule, Avem onoarea a vă face cunoscut că, prin Înaltul Decret Regal No. 2548/926 ați fost numit pe data de 1 iunie 1926, profesor titular, în virtutea art. 81 din legea învățământului secundar și superior, la catedra de «Istoria Artelor» de la Facultatea de Filozofie și Litere din Cernăuți." Succesul era doar parțial, deoarece profesorul viza o catedră la București, dar se lovește de opoziția vehementă a lui N. Iorga. Deși rudă prin alianță (era vărul soției sale) și fin de căsătorie al lui Al. Tzigara-Samurcaș, istoricul nu ierta colaborarea cu germanii din timpul războiului. Chiar și în 1929 îl mai ataca pe această temă în mai multe articole din ziarul său, *Neamul Românesc*, numindu-l „trădătorul de neam, agentul cotropirii nemțești", „organizatorul complotului contra Dinastiei", „farsorul și spionul lui Mackensen", „Cagliostro", „insultătorul Regelui" etc[110].

Pentru a nu obține postul de profesor definitiv de Istoria artei la Facultatea de Litere din București, Iorga ține 16 ani catedra în suplinire; în schimb, o definitivează când Al. Tzigara-Samurcaș pleacă la Cernăuți. În 1927 se opune transferului acestuia la București și obligă comisia să repete votul (în aceeași ședință!), transformând cele trei abțineri în voturi ce se împotriveau transferului. În 1929 are loc un nou concurs pentru această catedră. De data aceasta Al. Tzigara-Samurcaș cere recuzarea lui Iorga din Senatul Universitar, chemat să judece transferul de la Universitatea din Cernăuți la cea bucureșteană. Iorga, bucurându-se de autoritatea sa, nu dă curs cererii de recuzare și facilitează numirea lui George Oprescu, deși acesta nu avea studii de specialitate (istoria artei), ci de filologie (limba franceză)[111]. Și astfel, Al. Tzigara-Samurcaș rămâne profesor la Cernăuți până la 1 octombrie 1938, când este pensionat conform noii legi a învățământului[112].

Acest parțial insucces este compensat, într-o oarecare măsură, de numirea între 1924 și 1939 în postul de director al revistei *Convorbiri literare*. De asemenea, între 1926 și 1927 este ales senator de Teleorman[113].

Notorietatea lui Al. Tzigara-Samurcaș face ca acesta să fie invitat și la unele acțiuni mai frivole... *Realitatea ilustrată* nr. 45 din 15 decembrie 1928 anunță organizarea unui concurs de frumusețe. Juriul care va alege pe „cea mai frumoasă din România" îl avea președinte pe... „dl. prof. Tzigara-Samurcaș"[114]. De altfel și membrii juriului erau la înălțimea președintelui: „D-na Alexandrina Cantacuzino, D-na Maria Giurgea, D-nii N. Batzaria, fost ministru, Jean Al. Steriadi, pictor, Fr. Storck, sculptor, dl. Al. Mavrodi președintele sindicatului presei, Liviu Rebreanu, președinte al Societății scriitorilor, director al Teatrului Național".

În 1930, Al. Tzigara-Samurcaș este menționat ca președinte al Consiliului de administrație al Societății Anonime „Artă și Confort" și, la 24 mai, este invitat la adunarea generală a numitei societăți să țină o conferință („Execuție de interioare după proect, mobilier și Obiecte de artă decorativă")[115]. În aceeași perioadă el mai era și membru în „Comisiunea de nomenclatură a străzilor din Primăria Municipiului București"[116]. Mai funcționa și ca membru al Asociației Arhitecților din România și al Societății scriitorilor români[117]. Dacă luăm în considerare și numeroasele participări, în calitate de comisar general, la expozițiile internaționale din străinătate, dintre care menționez doar pe cele de la Barcelona (1929), Bruxelles (1935) sau Oslo (1936), sau la congresele de specialitate, ne putem face o imagine, chiar și parțială, a uriașei sale puteri de muncă.

Al. Tzigara-Samurcaș era și Inspector general al muzeelor din România. La 10 iunie 1922 el primea din partea Ministerului Cultelor și al Artelor următoarea numire[118]:

„Domnule profesor, în vederea organizării unitare a tuturor muzeelor de artă din țară, cu menținuea caracterului specific diferitelor instrucțiuni, îndeosebi a acelora din noile teritorii, Ministerul instituie cu începere de la 1 iulie a.c. un Inspector[at] General al muzeelor din România și vă roagă să binevoiți a primi delegațiunea de Inspector General, cu titlul onorific, iar chel-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

tuielile de deplasare ce veți face cu îndeplinirea însărcinării vor fi achitate de Minister la cerere. Ministru (ss) C. Banu."

Această funcție a exercitat-o mulți ani; la 7 august 1940, el era delegat în continuare, tot în mod onorific, „Inspector General al Muzeelor din întreaga țară." Știrea a fost difuzată și la Radio în seara zilei de sâmbătă 10 august și în ziarele din 12 august[119].

În 1938, neobosita sa activitate este recunoscută prin alegerea, ca membru corespondent, al Academiei Române, avându-l ca raportor pe I. Al. Brătescu-Voinești[120].

Am văzut că Al. Tzigara-Samurcaș fusese pensionat (în 1938) și menținut, prin decret regal, la conducerea Muzeului Național până la terminarea construcției acestuia, ca o confirmare a meritelor sale deosebite în înființarea Muzeului de la Șosea.

După război, însă, începe declinul...

În 1946 este din nou numit director onorific[121], dar toate hotărîrile se vor lua, de acum încolo, fără a mai fi consultat.

La 76 de ani, Al. Tzigara-Samurcaș este alungat și din casa din preajma Muzeului său. Din partea Ministerului Artelor și Informațiilor – Consiliul Superior al Muzeelor, se transmitea „Domniei Sale Domnului Profesor Al. Tzigara-Samurcaș", la 20 mai 1948:

„Domnule profesor, Ați informat Ministerul că la data de 25 aprilie a.c. veți părăsi locuința pe care o ocupați actualmente în localul Muzeului Național.

Pe de altă parte, suntem informați că, totuși, mai sunt în acea locuință efecte care vă aparțin, așa încât nu putem încă intra în local și nici începe reparațiile necesare pentru a instala acolo Școala de Muzeografie, după cum s'a hotărât de Consiliul Superior al Muzeelor, cu aprobarea domnului Ministru.

Vă rugăm, deci, să binevoiți a elibera de urgență camerele, spre a putea proceda la curățirea și instalarea școlii.

Director (ss) M.T. Vlad, Inspector (ss) T. Voinescu."[122]

Tonul este ultimativ, lipsit de politețea ce se întâlnea în absolut toate hârtiile oficiale de până la acea perioadă. De altfel, trebuie să remarc aici că, după 1946, adresele oficiale au un alt aspect: sunt scrise pe hârtie de cea mai slabă calitate, iar textele sunt aproape ilizibile din cauza mașinilor de scris uzate și cu defecte, dar și din pricina numărului foarte mare de cópii, de care probabil aveau nevoie mai multe „organe", pentru a le depune în cât mai multe dosare. În privința conținutului lor, este evident că au fost redactate de către persoane cu un nivel cultural precar și cu o educație mai mult decât îndoielnică. Este sensibilă diferența dintre stilul acestor „hârtii oficiale" și cele dinainte de război care, chiar când cuprindeau reproșuri adresate subalternilor erau transmise cu eleganță iar destinatarul nu avea nici un motiv să se simtă ofensat. Consider că această paranteză nu a fost inutilă și revin la momentul evacuării lui Al. Tzigara-Samurcaș...

Din referatul pe care-l trimite ca răspuns, se poate deduce mâhnirea, însă plină de demnitate a celui care, după ce s-a străduit o viață întreagă să ridice un Muzeu, se vede alungat, și nu cred că trebuie explicat motivul, pentru care îl reproduc in extenso:

„Referat, 25 mai 1948.

Domnule Director, In somația Dv. Nr. 551/48 de «a elibera de urgență camerele» ce mai ocup în casa Direcției Muzeului Național, mă grăbesc a vă comunica următoarele rectificări la informațiile ce vi s'au dat:

I. Prin decizia M. Nr.126/1945 am fost lăsat, în calitate de Director onorific, să folosesc mai departe locuința, ce din îndemnul și sub supravegherea mea s'a executat în 1915.

II. Nu este exact că am «informat Ministerul că la 25 aprilie voi părăsi locuința» din care, din proprie inițiativă m'am mutat, îndată ce mi s'a oferit ocazia unui apartament disponibil.

III. «Efectele ce se mai află în locuință» sunt anume trei dulapuri de cărți, o ladă cu clișee și diapozitive și cărți despre arta populară și arta religioasă și numeroase fotografii pe care Doamna Directoare Voinescu dorește să le achiziționeze,

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

găsindu-le necesare Muzeului sau Școalei de Muzeografie. Aștept deci decizia în privința acestor obiecte, urmând ca apoi să predau localul prin proces verbal încheiat între reprezentatul Dv. și subsemnatul, dovedindu-se, cu acest prilej, că localul ce părăsesc nu a fost reparat după cutremur și bombardamente, utilizându-se sumele alocate numai nevoilor Muzeului.

Se va constata că nici chiar tencuielile deteriorate nu au fost efectuate, spre cruțarea iar nu risipirea fondurilor necesare Muzeului.

Director onorific al Muzeului Național, (ss) Al. Tzigara-Samurcaș."[123]

La scurt timp i se comunică „directorului onorific", domiciliat acum în str. M. Kogălniceanu (azi, str. Dăniceni) nr. 4, că nu sunt fonduri pentru achiziționarea obiectelor menționate și, totodată, se cere conducerii Muzeului să delege „un funcționar pentru a lua în primire, cu forme legale, această locuință."[124]

Și, parcă n-ar fi fost îndeajuns, bătrânețea îi este tulburată de un nou, lung și penibil proces, cu D. Coman, fostul secretar al Fundației „Carol I". Acesta fusese concediat de către director pentru insubordonare și atitudine ireverențioasă. După război, acesta profită de precaritatea situației lui Al. Tzigara-Samurcaș și-l dă în judecată, cerându-i o despăgubire de 7 miliarde de lei, sumă ce ar acoperi perioada când n-a avut „nici un mijloc de trai"[125].

În 1946, prin Decretul regal Nr. 9528, „Dl. Al. Tzigara-Samurcaș, Directorul Fundației Regele Carol I se pune în retragere din oficiu." În locul său este numit N. Bănescu[126].

La 3 decembrie, Al. Tzigara-Samurcaș, „cel mai vechiu slujitor al Dinastiei", cere Regelui Mihai să amâne hotărîrea de retragere din funcție, pentru că plecarea sa ar fi putut fi interpretată nefavorabil la procesul cu D. Coman[127].

Procesul durează și, la 11 august 1948, Tribunalul Ilfov dă câștig de cauză reclamantului care, în pledoariile sale, nu a omis să atragă atenția că el este „om al muncii". La 20 decembrie 1948, Al. Tzigara-Samurcaș primește o umilitoare înștiințare:

„Trib. Ilfov Corpul Portăreilor.

Citație Nr. 15184.

În baza adresei (...) Judecătoria Populară II Buc, Al. Tzigara-Samurcaș e invitat la 28 dec. orele 16 să fie prezent la locuința din str. M. Kogălniceanu 4 pentru a asista la vânzarea prin licitație publică a averii mobile spre despăgubirea creditorului D. Coman."[128]

În aceste condiții, sănătatea bătrânului profesor nu poate decât să se înrăutățească. Din avizul medico-legal din 17 ianuarie 1949, reiese[129] că „suferă de arterio-scleroză și artrită. Prezintă un puls lent permanent (maladia Adams-Stokes) pulsul fiind de 30/minut. Tensiunea arterială: max. 20,5, min.9. Prezintă dispnee la efort și dureri anginoase, datorită spasmelor coronariene.

Trebuie să evite frigul și efortul fizic în timpul iernii. Orice deplasare ar fi însoțită de riscuri grave."

Din păcate acesta este, cronologic, ultimul document referitor la Al. Tzigara-Samurcaș pe care l-am mai găsit în arhivele cercetate.

Bătrân, bolnav și umilit peste măsură, Părintele Muzeului de la Șosea moare la 1 aprilie 1952 în urma unei embolii și este înmormântat la Cimitirul Bellu.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Epilog

La un moment dat, povestirea despre Muzeul de la Șosea trebuie să aibă și un sfârșit. Dar când putem, oare, considera că ea se sfârșește? În clipa în care colecțiile sale sunt mutate din locul ce le fusese destinat și aglomerate într-o casă veche, improprie funcționării unui muzeu? Al. Tzigara-Samurcaș nu ar fi fost de acord cu acest final, fiindcă el considera că „Nu locul ci colecțiile primează."[1]

Pe de altă parte, în lucrarea de față mă refer, totuși, în mod expres la „Muzeul de la Șosea", adică la acel muzeu care a fost instalat în imobilul anume construit în București, pe Șoseaua Kiseleff nr. 3. Această clădire a fost transformată într-un muzeu despre care n-aș fi avut niciodată tragerea de inimă să scriu vreun rând. A „urmări" obiectele, aflate acum în proprietatea Muzeului de Artă Populară de pe Calea Victoriei, nu mai înseamnă evocarea Muzeului de la Șosea; ar fi o prea mare îndepărtare de la titlul lucrării.

Un sfîrșit convenabil al povestirii ar putea fi momentul în care, pe acest loc (la Șosea) a luat ființă Muzeul Țăranului Român, iar clădirii i s-au redat colecțiile ce-i aparținuseră (și pe care le merita). Obiectele au revenit la locul lor, dar noul muzeu nu este un simplu continuator al celui întemeiat de Al. Tzigara-Samurcaș ci, mai degrabă, moștenitorul său. Un bun moștenitor, care a știut să-și folosească din plin bogăția primită ba, chiar, s-o și mărească, dar care nu se poate identifica cu strămoșul său, fostul Muzeu de la Șosea.

În fața acestor nelămuriri, am preferat să pun punctul final odată cu moartea lui Al. Tzigara-Samurcaș, părintele de necontestat și sufletul Muzeului despre care m-am hotărît să scriu. Ce s-a întâmplat, însă, de la începutul deceniului al VI-lea și până în zilele noastre voi schița, în doar câteva cuvinte, în cele ce urmează...

1. Încă din 1948, în Casa Brătienilor din Str. Biserica Amzei nr.5-7, se organizează expoziția permanentă „Momente de luptă pentru libertate a poporului român", care a funcționat până în 1956, când s-a mutat în vechea clădire construită de N. Ghika-Budești. (Aici se instalase deja Muzeul V. I. Lenin-I. V. Stalin, rebotezat – după timida „destalinizare" de la noi – Muzeul Marx-Engels-Lenin). Noul nume ce-l poartă este Muzeul Partidului Muncitoresc Român, iar din 1965 se numește Muzeul Partidului Comunist Român, odată cu modificarea numelui partidului căruia îi este dedicat.

Printr-o hotărîre, din 1966, a comitetului executiv al comitetului central al Partidului Comunist Român, muzeul este reorganizat în forma în care l-a găsit Revoluția din decembrie 1989, după ce (între 1965 și 1966) se construise aripa nouă care a sluțit definitiv fațada vestică, dinspre

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Bulevardul 1 Mai (Șoseaua Filantropia). Numele i se schimbă din nou (este singura asemănare cu vechiul Muzeu de la Șosea: și-a modificat de nenumărate ori numele!) într-unul mai complicat și mai stupid: Muzeul de Istorie a Partidului Comunist, a Mișcării Revoluționare și Democratice din România, în care prezentarea începe cu ...Burebista și Decebal.

În această lungă (îngrozitor de lungă) perioadă, Muzeul a fost redus la rolul unei carcase în care noul regim instalat la putere și-a vârît obiectele pe care a vrut să le prezinte publicului în scopuri pur propagandistice.

2. Muzeul de Artă Națională, rebotezat Muzeul Național de Artă și Arheologie, rebotezat Muzeul Național de Artă Populară, rebotezat Muzeul de Artă Populară al Republicii Socialiste România (tradiția s-a păstrat și în acest caz!) pleca în 1951-1953[2] cu colecții și personal în fostul palat Stirbey din Calea Victoriei.

Câțiva dintre specialiștii noului Muzeu cunoscuseră pe Al. Tzigara-Samurcaș (fie și doar ca director onorific), dar nu învățaseră prea multe de la el; ei au înțeles repede că trecuse timpul cărturarilor rafinați și acum urmau să se afirme intelectualii „de tip nou", care se supuneau orbește (dacă nu, chiar, cu o oarecare voluptate) directivelor venite „de sus". Lor li se adaugă însă și un personal tânăr, recrutat dintre absolvenții unor universități în care obligativitatea predării materialismului dialectic și istoric era asigurată de către unii „democrați" de astăzi. Cu toate acestea, împreună cu directorul Tancred Bănățeanu (numit în 1953) au făcut eforturi notabile pentru a menține Muzeul de Artă Populară la cotele meritate, făcând compromisuri doar în cazul în care acestea se dovedeau a fi, cu adevărat, inevitabile.

Scopul noului muzeu era îmbogățirea patrimoniului muzeal și salvarea de la degradarea provocată de schimbările sociale la sate. Orientarea muzeului, însă, a fost în special spre plicticosul caracter „cultural-educativ" și rolul de „îndrumare a valorificării artei populare".

Dar în 1978, Muzeul de Artă Populară primește o lovitură care, practic, a însemnat desființarea sa: unirea nejustificată cu Muzeul Satului, care din acest moment va primi denumirea de „Muzeul Satului și de Artă Populară". Muzeul de Artă Populară era sugrumat din cauza lipsei de spațiu adecvat pentru a-și expune colecțiile, nefiind vorba nicidecum de o simbioză sau, măcar despre o unificare[3]. Trecând peste faptul că o nouă mutare a obiectelor (a câta, oare?) nu putea să nu le dăuneze, acestea sunt acum îngrămădite în depozitele Muzeului Satului, singurul lor contact cu publicul fiind doar expozițiile tematice din cele două săli mici, de la intrare. Ele îndeplineau rolul de „rudă săracă", găzduită de un muzeu care-și revendica supremația.

3. La stăruințele lui Andrei Pleșu (pe atunci, ministru al Culturii) și Dan Hăulică, prin Hotărîrea Guvernamentală nr. 130 din 15 februarie 1990, anexa 2, punctul 5, în locul Muzeului de Istorie a Partidului Comunist, a Mișcării Revoluționare și Democratice din România, care se desființează, se creează un nou muzeu, care va căpăta numele de Muzeul Țăranului Român, la conducerea căruia este numit din nou un pictor, în persoana lui Horia Bernea.

Avea loc, într-adevăr, înfăptuirea unui act de dreptate: renașterea instituției gândite de Al. Tzigara-Samurcaș, create încă din 1906 dar care, timp de aproape 40 de ani, fusese batjocorită, alungată din propria casă („arestată", am putea spune) și înlocuită cu o școală de propagandă comunistă.

Ar mai rămâne un singur lucru de făcut: toți cei care-i trec azi pragul să-și amintească de vremurile bune și să-i spună din nou MUZEUL DE LA ȘOSEA.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Note

Ca în orice lucrare istorică, m-am bazat cu precădere pe documente autentice, extrase din arhive, pe care le-am prezentat cronologic, fără nici o intervenție suplimentară, în afară de unele interpretări ce se impuneau. Este motivul pentru care le-am redat în ortografia lor originală.

Abrevieri:

AMTR = Arhiva Muzeului Țăranului Român
(D... = Dosar nr..., f... = fila nr...)
AN ... / ..., f...= Arhivele Naționale, Dosar nr .../anul ..., fila nr...
AN Mun Buc F CMI = Arhivele Naționale, filiala Municipiului București, Fondul „Comisia Monumentelor Istorice".
BAR (mss) Arh Al Tz-S = Biblioteca Academiei Române, secția manuscrise, Arhiva „Al. Tzigara-Samurcaș".
Dep Arte = Fondul „Departamentul Artelor".
Dir Arte = Fondul „Direcția Artelor".
Dir Gen Arte = Fondul „Direcția Generală a Artelor".
Min Arte = Fondul „Ministerul Artelor".
Min Arte și Inf = Fondul „Ministerul Artelor și al Informațiilor".
Min Culte și Arte = Fondul „Ministerul Cultelor și al Artelor".
Min Instr = Fondul „Ministerul Instrucțiunii publice".
M.R. = Al. Tzigara-Samurcaș, *Muzeografie Românească*, Buc., 1936.

Introducere:

1. C. D. Zeletin: studiul introductiv la: Al. Tzigara-Samurcaș, *Scrieri despre arta românească*, Buc., 1987, p. 5.

Capitolul I:

1. Titu Maiorescu, *Critice*, vol I, Buc., 1967, p.147.
2. Constantin C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor, din cele mai vechi timpuri până astăzi*, Buc., 1971, p.574.
3. Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, Buc., 1972, p.317.
4. Tancred Bănățeanu, „Centenarul Muzeului de artă populară al RSR", în *Revista Muzeelor și Monumentelor*, 1/1975, p.8-9.
5. Titu Maiorescu, op. cit., p.XCVII (nota Domnicăi Filimon).
6. idem, p.341.
7. Eugen Lovinescu, op. cit., p.309.
8. idem, p.341.
9. Ioana Popescu, „L'«Art national» chez les Roumains", în *Ethnologie Française*, 1995 – 3, Tome XXV, p.401.
10. Silvia Păduraru, Mircea Dumitrescu, „Preliminarii la o viitoare istorie a muzeografiei românești" (VI), în *Revista Muzeelor și Monumentelor*, 10/1984, p.75

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

11. idem, p.78.
12. A.N. Min. Instr. 419/1863, f.81, 81v.
13. S. Păduraru, M. Dumitrescu, op. cit., pp.76-77.
14. idem, p.75.
15. idem, p.78 .
16. Al. Tzigara-Samurcaș, *Muzeografie Românească*, p. XIX.
17. Tancred Bănățeanu, op.cit., p.79.
18. S. Păduraru, M. Dumitrescu, op. cit., p.79.
19. Tancred Bănățeanu, op.cit., p.79.
20. ibidem.
21. S. Păduraru, M. Dumitrescu, op. cit., p.58.
22. ibidem.
23. ibidem.
24. ibidem.
25. Mutarea lui în tot atât de inadecvata clădire, cunoscută sub numele de „Casa Macca" (astăzi sediul Institutului de Arheologie) se va produce prin anul 1931, ca urmare a strădaniilor lui N. Iorga.
26. Al. Tzigara-Samurcaș, „Muzeul nostru național", în *Viața românească*, iunie 1906, M.R., p.5 .
27. idem, p.6.
28. Al. Tzigara-Samurcaș, „Suntem vrednici de un Muzeu național?", în *Viața românească*, ian. 1908, M.R., p.57.
29. Al. Tzigara-Samurcaș, „Muzeul nostru național", *M.R.*, p.9.

Capitolul II:

1. Irina Nicolau, „Le Musée du paysan roumain, histoire et histoires", în *Ethnologie Française*, 1995-3, juillet-septembre, Tome XXV, p.413.
2. AN Min Instr 2846/1875, f.96.
3. AN Min Instr 849/1871, f.8. Vezi și Tancred Bănățeanu, Mircea Dumitrescu, „Preliminarii la organizarea Muzeului de artă populară al RS România", în *Revista Muzeelor* 1, anul V, 1968, p.25.
4. Mircea Dumitrescu, Silvia Păduraru, „Preliminarii la o viitoare istorie a muzeografiei românești" (III), în *Revista Muzeelor și Monumentelor*, 7/1984, p.35.
5. Colonel Ioan Strujan și Lt.Col. Constantin Căzănișteanu, *Locotenent-colonelul Dimitrie Papazoglu*, Buc, 1972, p.99. Este de neînțeles cum unii cercetători , care au studiat aproape exhaustiv fondurile Arhivelor Naționale (M. Dumitrescu și S. Păduraru, op.cit., p.37), vorbesc despre colecția „care a fost achiziționată abia în 1898 așa cum atestă documentele de arhivă..." când, pe documentul citat, rezoluția Ministrului e clară: „12 I 99. Nefiind fond, nu putem cumpera colecțiunea. Haret". De altfel, aceiași autori relatează, câteva rânduri mai departe, despre negocierea colecției în ... 1906.
6. AN Min Instr 3170/1876, f.2.
7. idem, f.3.
8. idem, f.62.
9. Al. Tzigara-Samurcaș, „Muzeul nostru național", Buc., 1906, p.11-12.
10. AN Min Instr 2846/1875, f.98.
11. idem, f.251.
12. idem, f.296.
13. idem, f.344.
14. idem, f.307.
15. AN Min Instr 3170/1876, f.226.
16. AN Min Instr 2846/1875, f.261.
17. AN Min Instr 3170/1876, f.16.
18. idem, f.61.
19. idem, f.62.
20. idem, f.112.
21. idem, f.200.
22. AN Min Arte 156/1906, f.2.
23. AN Min Instr 399/1860. Vezi și M. Dumitrescu, S. Păduraru, op.cit., (III), p.36.
24. Maior D.A. Pappasoglu, „Muzeul Pappasoglu", Bucuresci, 1864, p.66
25. AN Min Instr 2846/1875, f.218.
26. AN Min Instr 53/1898, f.164.
27. AN Min Instr 53/1896, f.175 v.
28. AN Min Arte 156/1906, f.2.
29. AN Min Instr 2580/1909, f.14.
30. AN Min Arte 156/1906, f.8.
31. Al. Tzigara-Samurcaș, *Memorii*, I, Buc., 1991, p.210-211.
32. AN Min Arte 156/1906, f.6.
33. D.A. Pappasoglu, op.cit., p.80.
34. Col. Ioan Strujan, Lt.col. Constantin Căzănișteanu, op.cit., p.100.
35. apud Al. Tzigara-Samurcaș, „Muzeul nostru național", 1906, în M.R., p.11.
36. ibidem.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

37. Al. Tzigara-Samurcaș, op.cit., p.12.
38. ibidem.
39. AN Min Instr 2157/1904, f.14 v.
40. Al. Tzigara-Samurcaș, op.cit., p.12.
41. AN Min Instr 353/1899, f.2.
42. idem, f.3.
43. idem, f.4.
44. I.L. Caragiale, *Opere*, V (Articole politice și cronici dramatice), Ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, Buc., 1938, p.154.
45. AN Min Instr 353/1899, f.6.
46. ibidem.
47. AMTR D.3 f.77.
48. *Monitorul Oficial* 78/8 iulie 1900
După numele lui Fr. Froebel (1782-1852), pedagog german, creatorul grădinițelor de copii.
49. *Monitorul Oficial* 255/15 februarie 1901, p.10345.
50. AN Min Instr 417/1901, f.10.
51. idem, f.10 v.
52. AN Min Arte 1110/1901, f.22.
53. AN Min Arte 574/1901, f.8-9.
54. ibidem.
55. ibidem.
56. AN Min Arte 574/1901, f.7.
57. ibidem.
58. AN Min Instr 417/1901, f.11.
59. idem, f.12.
60. idem, f.17.
61. idem, f.18.
62. idem, f.31-35.
63. idem, f.34.
64. AN Min Arte 1110/1901, f.23.
65 AN Min Instr 780/1903, f.45.
66. AN Min Arte 632/1901, f.1.
67. idem, f.2.
68. ibidem.
69. AN Min Arte 1110/1901, f.7.
70. ibidem.
71. M. Dumitrescu, S. Păduraru, op.cit., (IV), p.39.
72. AN Min Arte 1110/1901, f.24.
73. AN Min Arte 455/1902, f.1.
74. AN Min Instr 417/1901, f.39.
75. ibidem.
76. AN Min Instr 417/1901, f.36, 36 v.
77. Irina Nicolau, op.cit., p.414. Vezi și: Petre Oprea, „Ipolit Strâmbulescu, artist și profesor (1871-1934)", în *Studii și cercetări de istoria artei*, an X, 1, 1963.
78. AN Min Instr 780/1903, f.15.
79. AN Min Arte 389/1903, f.6.
80. AN Min Instr 2154/1904, f.11.
81. ibidem.
82. AN Min Instr 780/1903, f.58.
83. AN Min Instr 277/1904, f.7.
84. AN Min Arte 21/1905, f.25.
85. AN Min Instr 2158/1904, f.1 și 42.
86. AMTR D.7 f.20.
87. AN Min Instr 388/1903, f.5.
88. ibidem.
89. AN Min Instr 388/1903, f.11.
90. AN Min Instr 277/1904, f.9,21.
91. idem, f.4.
92. Astăzi, această acțiune am numi-o „spionaj industrial pe teritoriu străin"...
93. AN Min Instr 277/1904, f.2-4.
94. AN Min Instr 277/1904, f.9.
95. AN Min Instr 157/1906, f.1 v.
96. AN Min Arte 21/1905, f.4.
97. idem, f.7.
98. idem, f.8.
99. idem, f.9.
100. idem, f.5.
101. idem, f.31.
102. idem, f.14.
103. idem, f.18.
104. idem, f.19.
105. AN Min Instr 1331/1905, f.4.
106. AN Min Arte 139/1906, f.7.
107. AN Min Arte 21/1905, f.12.
108. Al. Tzigara-Samurcaș, „Muzeul neamului nostru. Ce a fost; ce este; ce ar trebui să fie", în *M.R.*, p.69.

Capitolul III:

1. „Expoziția 1906", în *Arhitectura* nr.1, 1941, p.100.
2. ibidem.
3. „Muzeele noastre", raportul Dr. C. Istrati către

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii publice, în *Cronica*, 20 ianuarie 1905.
4. G. Sterian, *Muzeul nostru*, Referat la raportul Dr. Istrati pentru crearea de muzee în localul Expoziţiunei, broșură, 32 pag., Buc., 1907.
5. Al. Tzigara-Samurcaș, „Muzeul nostru național", în *Convorbiri literare*, an XLI, nr.2, 1907.
6. Al. Tzigara-Samurcaș, „Dl. Dr. Istrati pro și contra Muzeului", în *M.R.* p.46.
7. idem, p.51.
8. Al. Tzigara-Samurcaș, *Memorii*, I, Buc. 1991, p.219.
9. AN Min Arte 26/1905, f.32.
10. idem, f.38.
11. Al. Tzigara-Samurcaș, „Muzeul nostru național", p.49.
12. Al. Tzigara-Samurcaș, M.R., p.50.
13. AN Min Instr 1009/1906 f.85.
14. AN Min Arte 89/1905 f.2.
15. AMTR D.6, f.152.
16. ibidem.
17. AN Min Instr 1659/1905 f.1.
18. AN Min Arte 89/1905 f.5-10.
19. AN Min Instr 780/1903 f.48, 48v, 49, 49v.
20. idem f.14.
21. AN Min Arte 89/1905 f.40.
22. *Monitorul Oficial* nr.88 din 18/31 iulie 1906, p.3537.
23. Al. Tzigara-Samurcaș, *Memorii*, I", p.213.
24. BAR (mss) Arh Al Tz-S IX varia 11, f.1.
25. AN Min Arte 196/1906 f.8.
26. ibidem.
27. ibidem.
28. ibidem.
29. AN Min Arte 139/1906 f.8.
30. idem, f.20-21.
31. AMTR D.3, f.26, 118.
32. AN Min Arte 198/1906 f.6 și urm.
33. AN Direcţia Artelor 282/1907 f.21.
34. Al. Tzigara-Samurcaș, op.cit., p.280.
35. AMTR D.7 f.20.
36. idem, 3, f.53.
37. idem, f.158.
38. AN Dir Arte 282/1907 f.21.
39. Al. Tzigara-Samurcaș, op.cit., p.228.
40. AMTR D.3 f.58.
41. idem, f.70.
42. ibidem.
43. Al. Tzigara-Samurcaș, op.cit.,p.230.
44. idem, p.232.
45. ibidem.
46. AMTR D.3, f.109.
47. idem, f.6, f.91.
48. idem, D.3, f.136, 137.
49. vezi nota 14.
50. AN Min. Arte 242/1907 f.9.
51. idem, 133/1906 f.27.
52. idem, 242/1907 f.9.
53. idem, 133/1906 f.28.
54. idem, f.29.
55. idem, f.28.
56. idem, f.36.
57. idem, f.44.
58. AN. Min. Arte 243/1907 f.1.
59. idem 242/1907 f.9.
60. AMTR D.7, f.38.
61. idem D.3, f.91.
62. ibidem.
63. AMTR D.7, f.130.
64. Al. Tzigara-Samurcaș, M.R.,p.42.
65. AMTR D.7, f.245.
66. Al. Tzigara-Samurcaș, op.cit.,p.292.
67. AMTR D.3, f.160.
68. idem, D.6, f.63.
69. idem, D.2, f.118.
70. idem, D.7, f.377.
71. idem, f.419.
72. idem, D.6, f.65.
73. idem, f.98, 99.
74. idem, D.6, f.164, 165.
75. idem, D.5, f.106.
76. AN. Min. Arte și Inf. 130/1948 f.11.
77. AN. Min. Arte 139/1906, f.14.
78. ibidem.
79. AMTR D.7, f.135.
80. idem, D.5, f.150.
81. idem, D.6, f.143.
82. AN. Min. Arte 233/1907, f.4.
83. AMTR D.2, f.65.
84. Al. Tzigara-Samurcaș, „Muzeul neamului româ-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

nesc. Ce a fost; ce este; ce ar trebui să fie", în *M.R.*, p. 71.
85. idem, p.75.
86. idem, p.76.
87. AN Dir. Arte 282/1907, f.2.
88. idem, f.3.
89. idem, f.4.
90. AMTR, D.7, f.67. „Albumul de crestături în lemn" de D. Comşa îl primeşte şi de la Minister, la 15 decembrie 1909 (AMTR D.7, f.369), iar la 18 decembrie 1909, încă 7 exemplare, pentru a le trimite în străinătate (AMTR D.7, f.373).
91. Al. Tzigara-Samurcaş, *Memorii*, I, p.228-229.
92. AMTR D.6, f.151.
93. idem, D.7, f.365.
94. AN Min. Instr., 2532/1908, f.3.
95. AMTR, D.3, f.155.
96. idem, D.7, f.199.
97. BAR (mss) Arh. Al.Tz-S. II1 acte 15.
98. AMTR D.3, f.44.
99. idem, f.86.
100. ibidem.
101. AN Min. Instr. 2611/1910, f.10.
102. Al. Tzigara-Samurcaş, op. cit., p.293.
103. AN Min. Instr. 2611/1910, f.198.
104. idem, f.195.
105. Al. Tzigara-Samurcaş, „Muzeul neamului românesc. Ce a fost; ce este; ce ar trebui să fie", în *M.R.*, p. 79.
106. idem, p.80.
107. ibidem.
108. idem, p.79.
109. AMTR D.3, f.8.
110. idem, D.7, f.293.
111. idem, D.3, f.87.
112. ibidem.
113. idem, D.7, f.130.
114. Al. Tzigara-Samurcaş, M.R., p.80.
115. AMTR, D.7, f.143.
116. idem, D.3, f.94,95.
117. BAR (mss) Arh Al.Tz-S. IX varia 13.
118. Al. Tzigara-Samurcaş, *Scrieri despre arta românească*, p.48.
119. BAR (mss) Arh Al.Tz-S. IX varia 13.
120. ibidem.
121. Al. Tzigara-Samurcaş, op.cit. p.42.
122. BAR (mss) Arh Al.Tz-S. IX varia 13.
123. Al. Tzigara-Samurcaş, op.cit. p.42.
124. AMTR, D.7, f.201.
125. idem, D.3, f.113.
126. idem, f.117.
127. idem, D.7, f.227.
128. idem, D.3, f.139.
129. idem, f.141.
130. ibidem.
131. idem, D.7, f.293.
132. idem, f.307.
133. idem, D.6, f.12.
134. idem, D.2, f.33.
135. idem, f.195.
136. idem, D.6, f.147.
137. Al. Tzigara-Samurcaş, M.R., p.145.
138. AMTR, D.4, f.124.
139. idem, f.125.
140. idem, f.126.
141. AN Min. Arte şi Inf. 130/1948, f.81.
142. Al. Tzigara-Samurcaş, „Vremuri de grea încercare" în M.R., p.65.
143. AMTR, D.6, f.138.
144. AN Min. Instr. 2145/1910, f.4.
145. Al. Tzigara-Samurcaş, M.R., p.65.
146. AMTR, D.4, f.39,40.
147. idem, D.7, f.56.
148. idem, f.57.
149. ibidem..
150. AN Min. Culte şi Arte 139/1928, f.87.
151. idem, f.88.
152. idem, f.90.
153. idem, f.91.
154. AMTR, D.4, f.117.
155. idem, f.118.
156. AN Min. Arte şi Inf 130/1948 f.29.
157. ibidem.

Capitolul IV:

1. BAR (mss) Arh Al Tz-S, IX varia 11, f.8.
2. idem, f.9.
3. AN Min Instr 3053/1911, f.158.
4. idem, f.219.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

5. ibidem.
6. AMTR D.8, f.76.
7. AN Min Instr 3053/1911, f.222.
8. idem, f.219.
9. idem, f.133.
10. idem, f.159.
11. idem, f.205.
12. idem, f.206.
13. AMTR D.5, f.127.
14. idem, f.148.
15. AN Dir Gen Arte 127/1926, f.4.
15. AN Min Arte 827/1923, f.4.
16. idem, f.5.
17. idem, f.7.
18. AMTR D.4, f.51.
19. AN Min Instr 3053/1911, f.200.
20. idem f.218.
21. ibidem.
22. AN Mun Buc F.CMI 93/1913, f.9-10.
23. ibidem.
24. ibidem.
25. AN Min Instr 3053/1911, f.218.
26. idem, f.233-234.
27. idem, f.235.
28. ibidem.
29. ibidem.
30. ibidem.
31. idem, f.253.
32. idem, f.233.
33. idem, f.281.
34. ibidem.
35. idem, f.308.
36. BAR (mss) Arh Al Tz-S, IX varia 11, f.10.
37. Al. Tzigara-Samurcaș, „Punerea pietrei fundamentale a Muzeului Național", în *M.R.* pp.100-101.
38. BAR (mss) Arh Al Tz-S, IX varia 14, f.1. În ciuda dispozițiilor regale, al doilea act nu se găsește în arhiva Muzeului ci la Biblioteca Academiei Române.
39. Al. Tzigara-Samurcaș, op.cit., p.101.
40. AN Min Instr 3053/1911, f.216.
41. BAR (mss) Arh Al Tz-S, IX varia 11, f.11.
42. AN Min Instr 3053/1911, f.170.
43. idem, f.284.
44. idem, f.279 și 338.
45. ibidem.
46. idem, f.228.
47. idem, f.374.
48. idem, f.153.
49. idem, f.294.
50. idem, f.320.
51. idem, f.347. De aceste operații se va ocupa, în 1916, sculptorul I. Florescu din Str. Eminescu nr.4, fiind plătit cu 1 leu ora; cf idem, f.51.
52. idem, f.343.
53. Arh. N. Ghika-Budești, „Muzeul de Artă Națională din București", în *Arhitectura*, nr.2, aprilie-iunie 1941, p.6.
54. AN Min Instr 3053/1911, f.384.
55. AN Min Arte 417/1915, f.4.
56. idem, f.2.
57. AN Min Instr 3053/1911, f.373.
58. idem, f.131.
59. idem, f.374.
60. AMTR D.5, f.225.
61. AN Min Instr 3053/1911, f.81-82.
62. idem, f.32.
63. idem, f.141.
64. ibidem.
65. ibidem.
66. Arh. N. Ghika-Budești, op.cit., p.11.
67. AN Min Instr 3053/1911, f.133.
68. idem, f.134.
69. ibidem.
70. idem, f.95.
71. idem, f.78.
72. idem, f.77.
73. idem, f.64.
74. idem, f.68.
75. idem, f.49.
76. ibidem.
77. idem, f.46.
78. idem, f.47.
79. Al. Tzigara-Samurcaș, „Tragedia Muzeului de Artă" *(Convorbiri literare*, apr.1930), în *MR*, p.109.
80. idem, p.110.
81. În *Neamul Românesc*, 5 februarie 1939.
82. AN Min Instr 629/1921, f.485.
83. ibidem.
84. idem, f.492.
85. AN Min Arte 629/1921, f.6.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

86. An Min Instr 459/1921, f.493.
87. AN Min Arte 827/1923, f.5.
88. AN Dir Gen Arte 107/1925, f.8.
89. ibidem.
90. ibidem.
91. idem, f.13.
92. idem, f.26.
93. idem, f.44.
94. idem, f.41.
95. An Min Instr 459/1921, f.475.
96. AMTR D.4, f.85.
97. AN Dir Gen Arte107/1925, f.5.
98. idem, f.61.
99. ibidem.
100. AN Dir Gen Arte 127/1926, f.64.
101. AN Dir Gen Arte 102/1927, f.42,45.
102. AN Min Culte și Arte 139/1928, f.41.
103. AN Dir Gen Arte 127/1926, f.67.
104. AN Dir Gen Arte 102/1927, f.58.
105. AN Dir Gen Arte 127/1926, f.4.
106. AN Min Culte și Arte 139/1928, f.107-110.
107. AN Dir Gen Arte 127/1926, f.132.
108. AMTR D.4, f.50.
109. AN Dir Gen Arte 102/1927, f.14.
110. idem, f.3.
111. AN Min Culte și Arte 107/1929, f.149.
112. AN Dep Arte 106/1929, f.3.
113. ibidem.
114. AN Min Culte și Arte 139/1928, f.187.
115. AMTR D.14, f.49.
116. *Enciclopedia României*, vol.I., 1938, p.953
117. Al. Tzigara-Samurcaș, „Inaugurarea Muzeului de Artă Națională" *(Convorbiri literare*, septembrie 1931), în *MR*, p.115-118.
118. AMTR D.8, f.6.
119. ibidem.
120. Al. Tzigara-Samurcaș, „Știri îmbucurătoare" *(Convorbiri literare*, mai 1934), în *MR* p.457.
121. G. M. Cantacuzino, *Izvoare și popasuri*, Buc., 1997, p.461.
122. AMTR D.8, f.12.
123. ibidem.
124. AMTR D.8, f.16.
125. Al. Tzigara-Samurcaș, *Muzeografie Românească*, p.146; AMTR D.4, f.142.
126. AMTR D.4, f.28-29.
127. idem, f.46.
128. Al. Tzigara-Samurcaș, „Muzeografia română în 1936", în *MR*, p.298.
129. MR, p.147.
130. idem, p.299.
131. ibidem.
132. Al. Tzigara-Samurcaș, „Muzeul nostru național", extras din *Convorbiri literare*, An XLI, nr.2, p.4.
133. Al. Tzigara-Samurcaș, „Lupta pentru desăvârșirea Muzeului Național Carol I", Buc., 1938, pp.6-7.
134. ibidem.
135. Arh. N. Ghika-Budești, op.cit., p.11.
136. AN Dir Gen Arte 102/1927, f.301.
137. idem, f.302.
138. Al. Tzigara-Samurcaș, „Muzeul nostru național", Buc.1907, p.6.
139. idem, Lupta pentru desăvârșirea..., p.7.
140. AN Dir Gen Arte 102/1927, f.302 v.
141. idem, f.300.
142. Al. Tzigara-Samurcaș, op.cit., p.13.
143. AMTR D.8, f.17.
144. idem, f.69.
145. Al. Tzigara-Samurcaș, op.cit., p.7.
146. AMTR D.8, f.17.
147. Al. Tzigara-Samurcaș, op.cit., p.5.
148. ibidem.
149. Arh. N. Ghika-Budești, op.cit., p.8.
150. AMTR D.8, f.21.
151. Al. Tzigara-Samurcaș, „Muzeul Național Carol I", Buc., 1942, p.18.
152. AMTR D.8, f.23.
153. Al. Tzigara-Samurcaș, „Lupta pentru desăvârșirea...",p.12.
154. idem, p13.
155. AMTR D.8, f.51.
156. ibidem.
157. AMTR D.8, f.73; vezi și Al. Tzigara-Samurcaș, op.cit., p.14.
158. Al. Tzigara-Samurcaș, op.cit., p.11.
159. idem, p.18.
160. AMTR D.8, f.73.
161. Al. Tzigara-Samurcaș, op.cit., p.14.
162. AMTR D.8, f.51.
163. idem, f.62.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

164. idem, f.19-20.
165. idem, f.21.
166. idem, f.22.
167. AMTR D.4, f.147.
168. AMTR D.8, f.60.
169. idem, f.72.
170. idem, f.77.
171. idem, f.82-83.
172. BAR (mss) Arh Al Tz-S, IX varia 11, f.34.
173. idem, f.36. De altfel, și în 1942, ministrul I. Petrovici hotărăște ca, în vederea coordonării lucrărilor de la Muzeu, să se mențină decizia ministerială luată încă din 1936, ca nici o operație să nu se efectueze la acest Muzeu dacă nu are, pe lângă semnătura arhitectului și pe cea a directorului. Se menține delegația dată cu ordinul nr. 118.571/14 iulie 1941 arhitectului Grigore Ionescu; vezi, idem, f.39.
174. AMTR D.8, f.62.
175. idem, f.79.
176. ibidem.
177. AN Min Arte 95/1942, f.10.
178. BAR (mss) Arh Al Tz-S, IX varia 11, f.32.
179. ibidem.
180. Al. Tzigara-Samurcaș, *Muzeul Național Carol I*, Buc., 1942, p.6.
181. AN Dir Arte 68/1944, f.16.
182. idem, f.14.
183. BAR (mss) Arh Al Tz-S, IX varia 14, f.7.
184. AN Dir Arte 68/1944, f.12.
185. idem, f.13.
186. idem, f.19.
187. idem, f.18.
188. AN Min Arte și Inf 130/1948, f.64.
189. AMTR D.14, f.89.
190. BAR (mss) Arh Al Tz-S, IX varia 14, f.9.
191. BAR (mss) Arh Al Tz-S, XVIII varia 27.
192. idem, f.1.
193. idem, f.57.
194. idem, f.49.
195. ibidem.
196. idem, f.81.
197. idem, f.84.
198. ibidem.
199. idem, f.89.
200. AN Min Arte și Inf 230/1949, f.25.
201. AN Min Instr 3053/1911, f.210.
202. ibidem.
203. idem, f.225.
204. AN Min Arte și Inf 230/1949, f.7.
205. idem, f.10.
206. Al. Tzigara-Samurcaș, „Muzeul nostru național", în *MR*, p.13.

Capitolul V:

1. Al. Tzigara-Samurcaș, „Lupta pentru desăvârșirea Muzeului Național Carol I", Buc., 1938, p.6.
2. Decretul Domnesc nr. 2036 din 30 decembrie 1875, AS Min Instr 3170/1875, f.3.
3. Al. Tzigara-Samurcaș, „Muzeul nostru național", Buc., 1906, p.3.
4. idem, p.6.
5. idem, p.9.
6. Al. Tzigara-Samurcaș, *Muzeul neamului nostru. Ce a fost; ce este; ce ar trebui să fie*, Buc., 1909, p.21.
7. idem, pp.77-78.
8. Această ultimă remarcă nu a fost agreată de cenzorii de la *Revista muzeelor și monumentelor*, în care mi-a apărut (în nr.6/1979, p.49-53) materialul intitulat „Contribuții ale lui Al. Tzigara-Samurcaș în muzeografia etnografică".
9. Al. Tzigara-Samurcaș, „Lupta pentru...", p.6.
10. ibidem.
11. ibidem.
12. Al. Tzigara-Samurcaș, „Muzeul nostru național", Buc., 1907, în MR, p.3.
13. Al. Tzigara-Samurcaș, *Muzeul Național din București* (cuvântare ținută la punerea pietrei fundamentale), Buc., 1912, p.15.
14. Vezi planul lui N. Ghika-Budești în *Arhitectura* nr.2, 1941.
15. cf schița de plan din: Al. Tzigara-Samurcaș, *Muzeul Național Carol I*, Buc., 1942, p.19.
16. Al. Tzigara-Samurcaș, „Stavropoleos – Muzeu Național", în *MR*, p.163. E drept, la vremea aceea, Al. Tzigara-Samurcaș spera ca Muzeul Național să fie amplasat în centrul Capitalei, pe locul dărâmatei biserici Sărindari, unde astăzi este Cercul Militar.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

17. BAR (mss) Arh.Al.Tz-S, IX varia 11, f.19.
18. În original, „populară", dar modificat de Al. Tzigara-Samurcaș, cu cerneală: „țărănească".
19. BAR (mss) Arh.Al.Tz-S, IX varia 11, f.20.
20. ibidem.
21. Al. Tzigara-Samurcaș, *Musée National Carol I, Catalogue de la section d'Art paysan*, Buc.,1937, p.25
22. Al. Tzigara-Samurcaș, „Inaugurarea Muzeului de Artă Națională", în MR, p.115.
23. Paul Morand, *Bucarest*, Paris, 1990, p.185.
24. Al. Tzigara-Samurcaș, „Muzeul nostru național în lumina Conferinței muzeografice din Madrid", în *MR*, p.152.
25. ibidem.
26. AN Mun Buc, F CMI, D 214, f.78.
27. idem, f.79.
28. idem, f.80.
29. N. Ghika-Budești, op.cit., p.6.
30. AN Min Arte și Inf 130/1948, f.116.
31. Este imposibil de crezut că Al. Tzigara-Samurcaș nu era la curent cu schimbarea titulaturii oficiale a Muzeului, operată cu două săptămâni înainte. Ignoră intenționat o măsură pe care, sunt sigur, n-a recunoscut-o niciodată.
32. AN Min Arte și Inf 130/1948, f.4-8.
33. idem, f.57.
34. idem, f.5.
35. AN Min Arte și Inf 142/1950, f.12.
36. idem, f.72.
37. BAR (mss) Arh.Al.Tz-S, IX varia 14, f.5.
38. ibidem.
39. BAR (mss) Arh.Al.Tz-S, IX varia 11, f.28.
40. idem, IX varia 14, f.3.
41. Idei expuse de Al. Țigara-Samurcaș încă din 1909 *(Muzeul neamului românesc. Ce a fost; ce este; ce ar trebui să fie)* – M.R., p. 87.
42. idem, f.4.
43. Perioada de datare se mai restrânge întrucâtva (fiindcă nici acest document nu are menționată vreo dată): schimbarea denumirii șoselei Kiseleff (nume rusesc, dat în onoarea celui la inițiativa căruia a fost croită, în 1832) dovedește că ne aflăm după 22 iunie 1941, adică după intrarea României în război, alături de Axă.

Capitolul VI:

1. AN. Min. Arte 139/1906, f.67.
2. AMTR D.6, f. 23.
3. AMTR D.2, f.144.
4. AMTR D.7, f.297.
5. idem, f.41.
6. idem, f.43.
7. ibidem.
8. idem, f.423.
9. Al. Tzigara-Samurcaș, Memorii I, pp.281-282.
10. AMTR D.5, f.87.
11. AN Min. Instr. 2577/1911, f.2.
12. AN Min. Instr. 3813/1913, f.3,47.
13. AMTR D.5, f.212.
14. An. Min. Arte 497/1920, f.2.
15. AMTR D.4, f.49-50.
16. AN Dir. Arte 123/1940, f.2.
17. AMTR D.14, f.153.
18. AN Min. Arte și Inf. 130/1948, f.15.
19. AN Min. Arte 72/1943, f.35.
20. AMTR D.4, f.49-50.
21. idem, f.96.
22. AMTR D.8, f.72.
23. AN Dir. Arte 123/1940, f.7.
24. AMTR D.4, f.124.
25. AMTR D.8, f.15.
26. BAR (mss) Arh. Al.Tz-S., IX varia 11, f.38.
27. idem, f.27; Monitorul Oficial nr.117/23 mai 1939, p.3288.
28. AN Min. Arte 95/1942, f.28.
29. idem, f.4.
30. AN Dir. Arte 123/1940,f.40.
31. A se compara cu suma de 1 milion, prevăzută în 1912 pentru întreaga construcție a Muzeului!
32. AN Dir. Arte 123/1940, f.12.
33. idem, f.32.
34. AN Dir Arte 68/1944, f.2.
35. BAR (mss) Arh. Al.Tz-S., II_1 Acte 4.
36. AMTR D.14, f.34.
37. idem, f.120.
38. AMTR D.14, f.52.
39. idem, f.132.
40. idem, f.66.
41. idem, f.14.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

42. idem, f.15.
43. idem, f.19.
44. idem, f.20.
45. idem, f.80.
46. idem, f.45.
47. AN Min. Arte și Inf. 142/1950, f.75.
48. AN Min. Arte și Inf. 130/1948, f.61.
49. idem, f.54.
50. AN Min. Arte și Inf. 142/1950, f.27.
51. idem, f.71.
52. AN Min. Arte și Inf. 230/1949, f.17.
53. idem, f.16.
54. AMTR D.14, f.122.
55. idem, f.176.
56. idem, f.125.
57. AN Min. Arte și Inf. 130/1948, f.9.
58. idem, f.22.
59. idem, f.73.
60. idem, f.83.
61. idem, f.60.
62. idem, f.39.
63. idem, f.86-87.
64. AN Min. Arte și Inf. 230/1949, f.35.
65. AN Min. Arte și Inf. 884/1949, f.32.
66. AN Min. Arte și Inf. 130/1948, f.91.
67. AN Mun. Buc. F. CMI 271/1945.
68. AMTR D.14, f.99.
69. AN Min. Arte și Inf. 230/1949, f.4.
70. Al.Tzigara-Samurcaș, *Muzeul neamului românesc. Ce a fost; ce este; ce ar trebui să fie*, în MR.p.78
71. AN Min. Arte și Inf. 230/1949, f.61.
72. idem, f.60.
73. AN Min. Arte și Inf. 142/1950, f.13.
74. idem, f.1.
75. idem, f.54.
76. idem, f.19.
77. idem, f.26.
78. idem, f.31.
79. idem, f.98.
80. idem, f.96.

Capitolul VII:

1. Irina Nicolau, „Le Musée du paysan roumain. Histoire et histoires", în *Ethnologie Française* 1995-3 Juillet-septembre Tome XXV, p.414.
2. Al. Tzigara-Samurcaș, *Memorii*, I, p.4.
3. idem, p.52.
4. idem, p.57.
5. idem, p.74.
6. Al. Tzigara-Samurcaș, *M.R.*, p.XIII.
7. M.R., p.XIV.
8. Al. Tzigara-Samurcaș, *Memorii*, I, p.94.
9. ibidem.
10. M.R., p.XIV.
11. Al. Tzigara-Samurcaș, *Memorii*, I, p.95.
12. idem, p.104.
13. ibidem.
14. idem, p.105.
15. idem, p.106.
16. idem, p.110.
17. idem, p.114.
18. ibidem.
19. BAR (mss) Arh. Al.Tz-S., II_1, Acte 1.
20. Al. Tzigara-Samurcaș, *Memorii*, I, p.115.
21. idem, p.118.
22. ibidem.
23. idem, p.120.
24. AN Min Instr 111/1899, f.2.
25. idem, f.5.
26. Al. Tzigara-Samurcaș, op.cit., p.123.
27. idem, p.126.
28. idem, p.127.
29. idem, p.129.
30. idem, p.131.
31. idem, p.136.
32. idem, pp.140-141.
33. ibidem.
34. AN Min Instr 2157/1904, f.37.
35. idem, f.38.
36. Al. Tzigara-Samurcaș, op.cit., p.118.
37. AN Min Instr 2157/1904, f.39.
38. Al. Tzigara-Samurcaș, op.cit., p.118.
39. ibidem.
40. AN Min Instr 2157/1904, f.9.
41. *Forța Morală*, Nr.13, an II, 27 ian.1902.
42. idem, Nr.15, an II, 17 febr.1902.
43. *Epoca* nr.1952, An VIII, 22 febr.1902.
44. *Adevărul* No.4514, 22 febr.1902.
45. *L'Echo de Roumanie*, 22 février 1902.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

46. *Conservatorul* No.47, An II, 1 martie 1902.
47. AN Min Instr 2157/1904, f.37.
48. ibidem.
49. ibidem.
50. idem, f.35.
51. Prin Înaltul Decret Regal Nr.541/14 febr.1901, cf, *Monitorul oficial* nr.255/15 febr.1901, p.10345.
52. Numit în acestă funcţie prin Înalt Decret Regal Nr.266/24 febr.1901, cf *Monitorul Oficial* Nr.266/28 febr.1901.
53. Al. Tzigara-Samurcaş, op.cit., p.144-145.
54. AN Min Instr 2157/1904, f.4 v.
55. ibidem.
56. idem, f.5.
57. idem, f.4.
58. Al. Tzigara-Samurcaş, op.cit., p.145.
59. idem, p.147.
60. idem, p.278.
61. idem, p.279.
62. Al. Tzigara-Samurcaş, „Suntem vrednici de un Muzeu Naţional?“, în M.R., p.60.
63. Al. Tzigara-Samurcaş, *Memorii*, I, p.279.
64. AN Min Instr 2145/1910, f.7.
65. Al. Tzigara-Samurcaş, op.cit., p.279.
66. ibidem.
67. idem, p.280.
68. AN Min Instr 2145/1910, f.7.
69. AMTR D.7, f.495.
70. AN Min Instr 2145/1910, f.6.
71. Al. Tzigara-Samurcaş, op.cit., p.280.
72. BAR (mss) Arh. Al.Tz-S., XIV varia 97, f.1.
73. idem, f.4.
74. BAR (mss) Arh. Al.Tz-S., II_1, Acte 33.
75. BAR (mss) Arh. Al.Tz-S., XIV varia 97, f.5.
76. BAR (mss) Arh. Al.Tz-S., XIV varia 105.
77. *Monitorul Oficial* nr.28/8(21) Mai 1914, p.1419.
78. C.D. Zeletin, în Al. Tzigara-Samurcaş: *Scrieri despre arta românească*, Buc.1987, p.33.
79. „Rătăciri naţionale“, Raport prezentat Consiliului Universitar din Bucureşti, în şedinţa de la 20 Noembre 1919, de profesor I. Athanasiu, Rector. Publicarea a fost aprobată de Consiliul Universitar., f.a.
80. Al. Tzigara-Samurcaş, *Mărturisiri si-li-te*, Buc., 1920, p.52.
81. idem, p.58.
82. idem, p.59.
83. idem, p.64.
84. idem, pp.114-117.
85. Al. Marghiloman, *Note politice*, Buc.1927, Vol.III, p.148.
86. idem, p.149.
87. idem, p.340.
88. idem, p.275.
89. idem, p.95.
90. idem, p.120.
91. idem, p.299.
92. idem, p.302.
93. Al. Tzigara-Samurcaş, op.cit., p.158.
94. Al. Tzigara-Samurcaş, *De ce sunt prieten al Germaniei?*, Buc.1941.
95. idem, p.5.
96. ibidem.
97. idem, p.14.
98. idem, p.15.
99. BAR (mss) Arh. Al.Tz-S., IX varia 11, f.17.
100. AMTR D.5, f.254.
101. BAR (mss) Arh. Al.Tz-S., II_1 acte 62.
102. idem, II_1 acte 63.
103. AMTR D.4, f.9.
104. BAR (mss) Arh. Al.Tz-S., II_1 acte 69.
105. idem, II_1 acte 71.
106. M.R., p.261.
107. ibidem.
108. AN Dir Gen Arte 127/1926, f.119.
109. BAR (mss) Arh. Al.Tz-S., II_1 acte 2.
110. idem, XVIII varia 6.
111. ibidem.
112. AMTR D.8, f.85.
113. C.D. Zeletin, op.cit., p.34.
114. BAR (mss) Arh. Al.Tz-S., II_1 acte 98.
115. idem, II_1 acte 103.
116. idem, II_1 acte 133.
117. ibidem.
118. idem, II_1 acte 72.
119. idem, IX varia 11, f.31.
120. C.D. Zeletin, op.cit., p.35.
121. idem, p.36.
122. AN Min Arte şi Inf 130/1948, f.23.
123. idem, f.26.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

124. idem, f.27,28.
125. BAR (mss) Arh. Al.Tz-S., XVI varia 5.
126. *Monitorul Oficial* Nr.286/10 dec.1946, p.12703.
127. BAR (mss) Arh. Al.Tz-S., XVI varia 5.
128. ibidem.
129. ibidem.

Epilog:

1. Al. Tzigara-Samurcaş, *Lupta pentru desăvârşirea Muzeului naţional „Carol I"*, Buc., 1938, p.7.
2. AMTR D.98, f.203.

Modul în care este formulat procesul verbal de predare-preluare mă determină să-l redau aici în întregime. Superficialitatea cu care s-a tratat un act atât de important este evidentă şi prin faptul că nici datele nu sunt corect înscrise în document. Cât despre necunoaşterea gramaticii limbii române, nu ar trebui să ne mire, bănuind cine sunt semnatarii (chiar dacă unul dintre ei era director adjunct de muzeu...).

"Proces verbal de predare-preluare.
În conformitate cu ordinul No 150 din 4 Noembrie 1954 (sic!), a (sic) Ministerului Culturii – Direcţiei Generale a Artelor.

Astăzi 27 Noembrie 1953 (sic), Tov. Gh. Drăguţ, gestionarul Muzeului Naţional de Artă Populară predă pentru folosinţă Institutului de Istorie al (sic) P.M.R. – pentru Muzeul V.I. Lenin-I.V. Stalin şi tov. Dinu Luca, director adjunct al Muzeului Lenin-Stalin, preia clădirea Muzeului Naţional de Artă Populară, din Şos. Kiseleff No 3, cu subsol, parter, etajul I, etajul II, etajul III şi Clădirea Administraţiei din Bd. 1 Mai No 4 cu subsol, parter, etaj, cu toate instalaţiile sanitare, de iluminat, încălzit şi guri de incendiu cu furtunurile respective, precum şi toate cheile.

Predarea definitivă se va face în baza H.C.M. care va apare (sic) în acest sens.

Am predat	Am primit
Gestionar	(ss) Dinu Luca"
(ss) Gh. Drăguţ	

3. Irina Nicolau, „Le Musée du paysan roumain, Histoire et histoires", în *Ethnologie Française*, 1995/3, p.417.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Bibliografie

ATHANASIU I., „Rătăciri naţionale", Raport prezentat Consiliului Universitar din Bucureşti, în şedinţa de la 20 Noembre 1919, de profesor I. Athanasiu, Rector. Publicarea a fost aprobată de Consiliul Universitar, Bucureşti, f.a.

BĂNĂŢEANU Tancred, 1975, „Centenarul Muzeului de artă populară al Republicii Socialiste România (1874-1974)", în *Revista Muzeelor şi Monumentelor*, 1/1975.

BĂNĂŢEANU Tancred, Mircea DUMITRESCU, 1968, „Preliminarii la organizarea Muzeului de artă populară al R. S. România", în *Revista Muzeelor*, 1, anul V, 1968.

CANTACUZINO G. M., 1977, *Izvoare şi popasuri*, Bucureşti, Editura Meridiane.

CARAGIALE I. L., 1938, *Opere*, vol. V (Articole politice şi cronici dramatice), Ediţie îngrijită de Şerban Cioculescu, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol I".

GHIKA-BUDEŞTI Arh. N., 1941, „Muzeul de artă naţională din Bucureşti", în *Arhitectura*, nr.2, aprilie-iunie, 1941.

GIURESCU Constantin C., Dinu C. GIURESCU, 1971, *Istoria românilor, din cele mai vechi timpuri până astăzi*, Bucureşti, Editura Albatros.

ISTRATI Dr. C., 1905, „Muzeele noastre". Raportul Dr. C. Istrati către Ministerul Cultelor şi al Instrucţiunii publice, în *Cronica*, 20 ian. 1905.

LOVINESCU Eugen, 1972, *Istoria civilizaţiei române moderne*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.

MAIORESCU Titu, 1967, *Critice*, vol.I, Text stabilit, tabel cronologic, indice şi bibliografie de Domnica Filimon-Stoicescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

MARGHILOMAN Al., 1927, *Note politice (1897-1924)*, vol.III, Bucureşti, Editura Institutului de Arte Grafice „Eminescu" S.A.

MORAND Paul, 1990, *Bucarest*, Paris, Plon.

NICOLAU Irina, 1995, „Le Musée du Paysan roumain, histoire et histoires", în *Ethnologie Française*, 1995-3, juillet-septembre, Tome XXV.

OPREA Petre, 1963, „Ipolit Strâmbulescu, artist şi profesor (1871-1934)" în *Studii şi cercetări de istoria artei*, an X, 1, 1963.

PAPPASOGLU Maior D. A., 1864, *Muzeul Pappasoglu*, Bucuresci (pe copertă: anul 1865).

PĂDURARU Silvia, Mircea DUMITRESCU, 1984, „Preliminarii la o viitoare istorie a muzeografiei româneşti" (III), în *Revista Muzeelor şi Monumentelor*, 7/1984.

1984, „Preliminarii la o viitoare istorie a muzeografiei româneşti (IV), în *Revista Muzeelor şi Monumentelor*, 8/1984.

1984, „Preliminarii la o viitoare istorie a muzeografiei româneşti (VI), în *Revista Muzeelor şi Monumentelor*, 10/1984.

POPESCU Ioana, 1995, „L'«Art national» chez les Roumains", în *Ethnologie Française*, 1995 – 3, juillet-septembre, Tome XXV.

POPOVĂŢ Petre, 1979, „Contribuţii ale lui Alexandru Tzigara-Samurcaş în muzeografia etnografică", în *Revista Muzeelor şi Monumentelor*, nr.6/1979.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

STERIAN G., 1907, *Muzeele noastre*. Referat al d-lui Arhitect G. Sterian la raportul Dr. Istrati pentru crearea de muzee în localul Expoziţiunei, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl S-sor I. St. Rasidescu.

STRUJAN Col. Ioan, Lt.col. Constantin CĂZĂNIŞTEANU, 1972, *Locotenent-colonelul Dimitrie Papazoglu*, Bucureşti, Editura Militară.

TZIGARA-SAMURCAŞ Al., 1903, „Stavropoleos – Muzeu naţional", în *Epoca*, 27 nov. 1903.

1904, „Stavropoleos – Muzeu naţional", în *Epoca*, 26 febr. 1904.

1906, „Muzeul nostru naţional", în *Viaţa Românească*, I, 4, iunie 1906.

1907, „Dl. Dr. Istrati pro şi contra Muzeului", în *Convorbiri Literare*, iulie 1907.

1907, *Muzeul nostru naţional*, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl.

1908, „Suntem vrednici de un Muzeu naţional?", în *Viaţa Românească*, ian. 1908.

1909, *Muzeul neamului nostru. Ce a fost; ce este; ce ar trebui să fie*, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice şi Editură Minerva.

1910, „Vremuri de grea încercare", în *Convorbiri Literare*, martie 1910.

1912, *Muzeul naţional din Bucureşti*, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice şi Editură Minerva.

1912, *Muzeul naţional din Bucureşti*. Cuvântare ţinută la punerea pietrei fundamentale, Bucureşti.

1912, *Punerea pietrei fundamentale a Muzeului naţional*, Bucureşti, Editura Minerva.

1920, *Mărturisiri si-li-te*, Tipografia „Convorbiri Literare".

1930, „Tragedia Muzeului de artă naţională", în *Convorbiri Literare*, apr.1930.

1931, „Inaugurarea Muzeului de artă naţională", în *Convorbiri Literare*, sept.1931.

1934, „Ştiri îmbucurătoare", în *Convorbiri Literare*, mai 1934.

1934, „Muzeul nostru naţional în lumina Conferinţei muzeografice din Madrid", în *Convorbiri Literare*, nov.-dec. 1934.

1936, *Muzeografie Românească*, Bucureşti, Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului. Imprimeria Naţională.

1936, „Muzeografia română în 1936" în *Muzeografie Românească*, Bucureşti.

1937, *Musée National Carol I. Catalogue de la Section d'Art paysan*, Bucarest, Imprimerie Nationale.

1938, „Lupta pentru desăvârşirea Muzeului naţional Carol I", extras din *Convorbiri Literare*, oct.-dec.1937, Bucureşti, Imprimeria Naţională.

1941, *De ce sunt prieten al Germaniei?*, Bucureşti.

1942, *Muzeul naţional Carol I*, Bucureşti, Editura Bucovina, I. E. Torouţiu.

1987, *Scrieri despre arta românească*. Ediţie îngrijită, studiu introductiv, cronologie, bibliografie şi note de C. D. Zeletin, Bucureşti, Editura Meridiane.

1991, *Memorii*, I (1872-1910). Ediţie critică de Ioan Şerb şi Florica Şerb. Prefaţă de Dan Grigorescu, Bucureşti, Editura Grai şi Suflet – Cultura Naţională.

xxx, 1938, *Enciclopedia României*, vol. I, Bucureşti.

xxx, 1941, „Expoziţia 1906", în *Arhitectura*, nr.1, 1941.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Periodice:

Adevărul No. 4514, 22 febr. 1902.

L'Echo de Roumanie, 22 février 1902.

Epoca, nr. 152, An VIII, 22 febr. 1902.

Conservatorul, No. 47, An II, 1 martie 1902.

Neamul Românesc, 5 febr. 1939.

Documente de arhivă culese din:

Arhiva Muzeului Ţăranului Român.

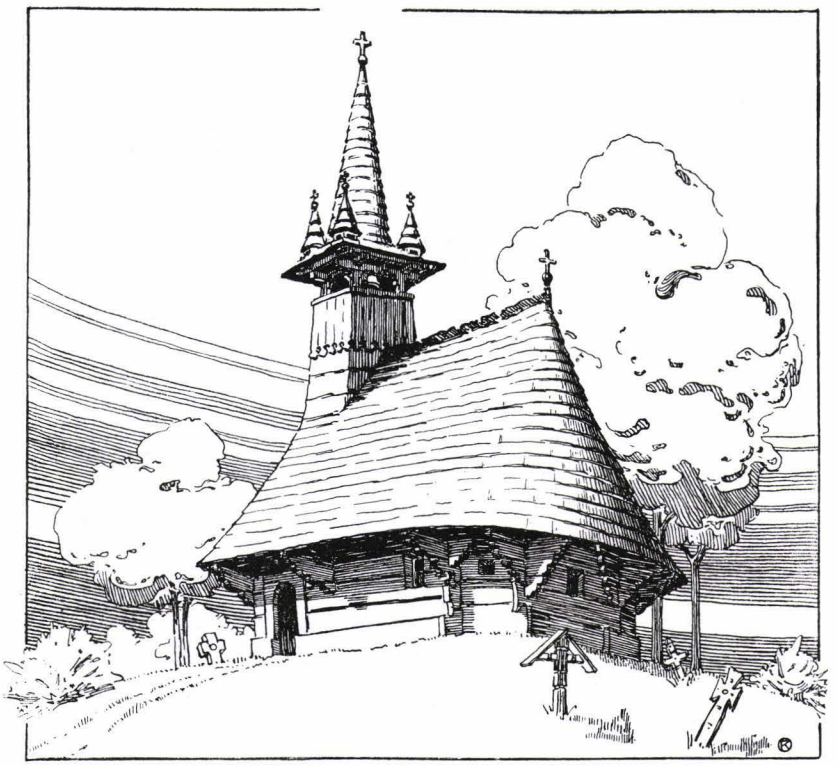
Arhivele Naţionale.

Arhivele Naţionale. Filiala Municipiului Bucureşti.

Biblioteca Academiei Române (manuscrise). Arhiva Al. Tzigara-Samurcaş.

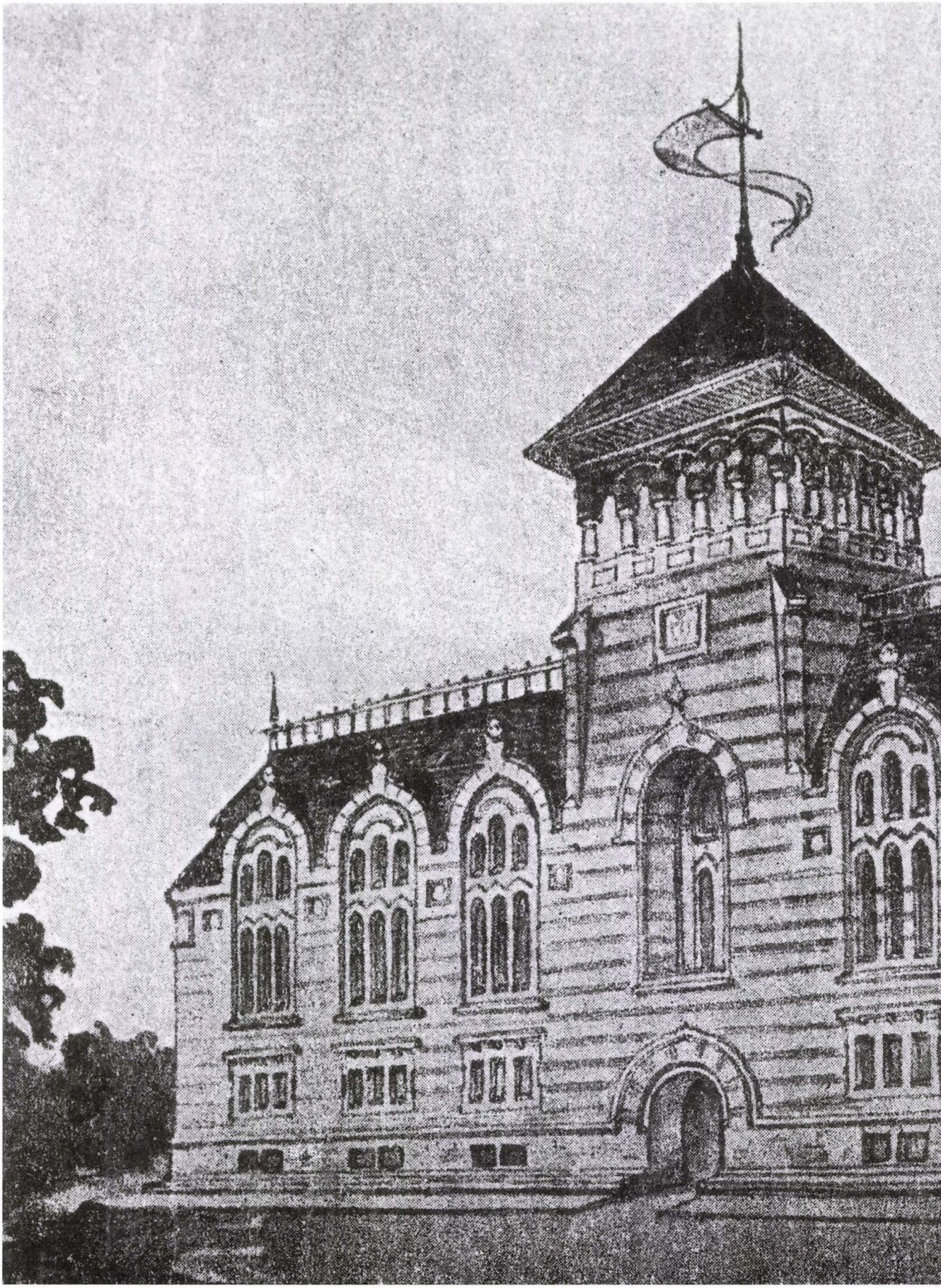
Stîlp al casei Mogoş
(desen O. Roguski, 1928)

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

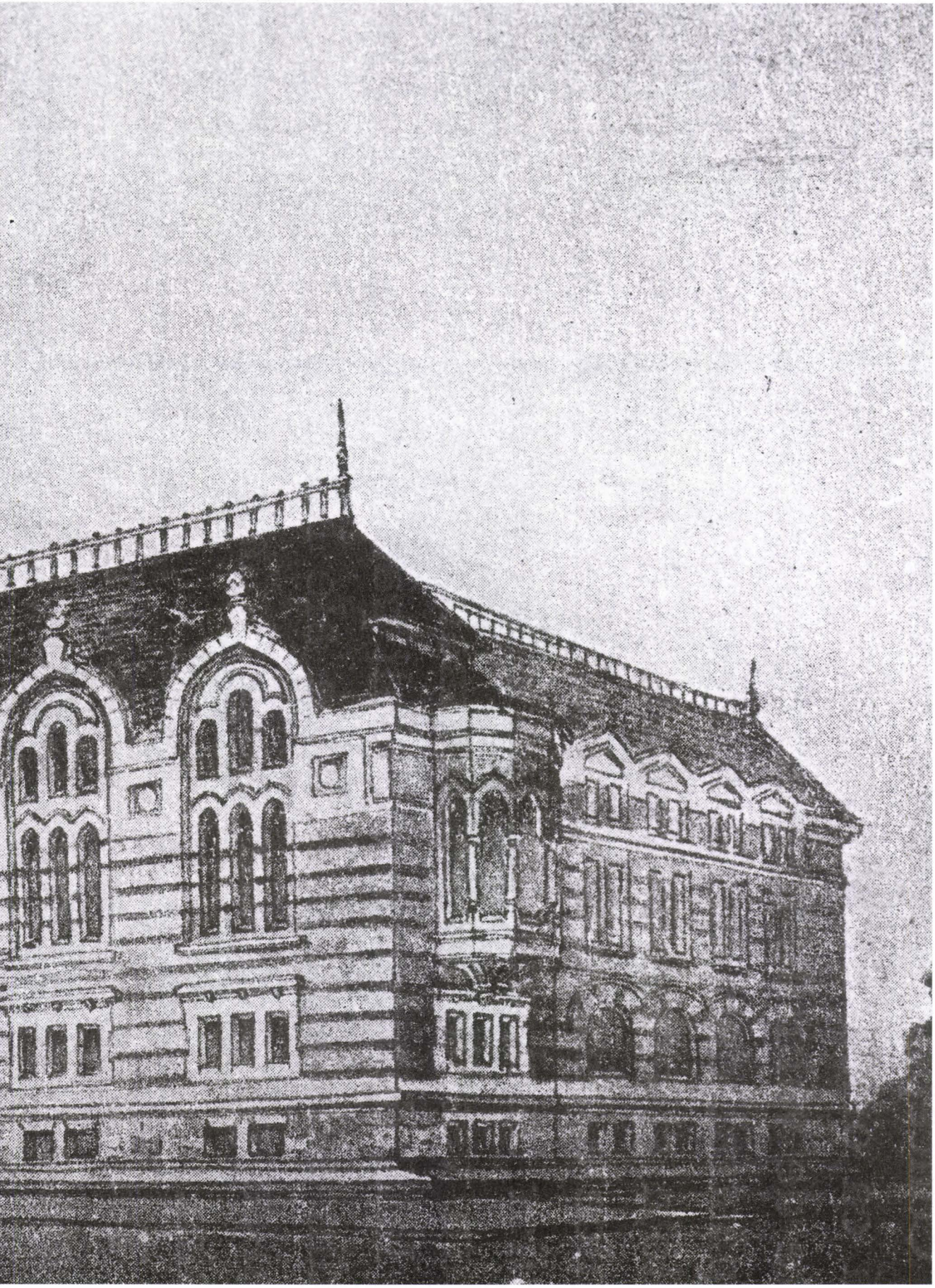


Biserica din Tiurea (Transilvania), 1750
(desen O. Roguski)

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro



http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro



Primul proiect al arhitectului N. Ghika-Budești pentru Muzeul Național „Carol I"

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Martor **Revistă de antropologie a Muzeului Ţăranului Român**

IV – 1999, Supliment

Pe coperta 1: Alexandru Tzigara-Samurcaş, Director al „Muzeului de la Şosea" între anii 1906-1952
(imagine din arhiva Muzeului Ţăranului Român)

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro